AÑO VII DICIEMBRE DE 1913 NÚM. 56

NOSOTROS

SALOME

TRAGEDIA DE OSCAR WILDE

DRAMA MUSICAL DE RICARDO STRAUSS

LA LETRA

En el capítulo XIV relata Mateo evangelista el sangriento episodio de la muerte de Juan. "En aquel tiempo, — dice — Herodes " el Tetrarca oyó la fama de Jesús. Y dijo a sus criados: éste es " Juan el Bautista, ha resucitado de los muertos y por eso obran " en él virtudes. Porque Herodes había prendido a Juan, y le " había aprisionado y puesto en la cárcel por causa de Herodías, " mujer de Felipe, su hermano. Porque Juan le decía: no te es " lícito tenerla. Y quería matarle; mas temía al pueblo, porque " le tenían como a profeta. Mas celebrándose el día del naci- " miento de Herodes, la hija de Herodías danzó en medio y " agradó a Herodes. Y prometió él con juramento darla todo lo " que pidiese. Y ella instruída primero de su madre, dijo: Dame " aquí, en un plato, la cabeza de Juan el Bautista. Entonces el " rey se entristeció: mas por el juramento y por los que estaban " con él a la mesa, mandó que se diese. Y enviando, degolló a Juan " en la cárcel. Y fué traída la cabeza, y dada a la mujer; y ella " la presentó a su madre".

A su vez, Marcos, en el capítulo VI, v. 16 al 30, cuenta el suceso. Para complemento de la relación bíblica, tomo de la narración el versículo 20, que agrega: "Porque Herodes temía a Juan, sa-" biendo que era varón justo y santo y le tenía respeto: y oyén-" dole hacía muchas cosas; y le oía de buena gana". Así mismo, Lucas y Juan refiérense al hecho, aunque tan someramente que no se encuentra en ellos detalle digno de mención.

Habría que recorrer otros lugares de las escrituras para obtener mayor documentación.

Sobre la simplicidad del relato, que finge un sendero tallado en la roca, prosa de verbos y sustantivos; sobre esa retórica desnuda como un álamo invernal, ha elevado el arte sus concepciones de horror y sensualismo. Gracias a lo tétrico del acontecimiento el vulgarísimo Herodes Antipas fué recordado, y Salomé y Herodías tomaron relieve en la memoria de los hombres, ligados los tres al Profeta que lustraba las almas en las márgenes del Jordán.

Sin duda alguna, quienes más tarde deformaron el sencillo pero siniestro episodio, fueron lejos de reforma en reforma. Las leyendas multiplicaron y la edad media, sobre todo, miró ese suceso bíblico con ojos de fatalidad y exaltación. Poco a poco Salomé y Herodías conviértense en mitos complicados. La horrorosa sublimidad de los ascetas concibe en sus tebaidas el monstruo oculto en la sexualidad. Y surgen las alegorías del crimen como en un reflorecer de los jardines de Luzbel.

Aquella muerte trágica sella las profecías del Precursor. El acto es un símbolo que habla con elocuencia a la imaginación de los solitarios. He ahí la sangre a manera de riego consagratorio, pues ninguna verdad puede prevalecer sin sacrificio. He ahí la mujer oponiendo su encanto diabólico a la austera voz del deber. Los monjes medioevales presintieron muy claro el simbolismo. Y meditando sobre su trascendencia, ven el divino mandato en ese fondo tenebroso de pasión y de sangre: la mujer triunfando de la verdad futura. Es la carne virginal de Salomé la causa del crimen: ante su cuerpo desnudo tiembla el corazón gastado de los sacerdotes de Judea. Y la sangre, "vida oculta de la carne", como reza el Levítico, empieza a hervir en simbólico ofertorio. Para mayor integración del mito, al baile de lujuria únese la desnudez del sexo — fascinación dionisíaca y hermética rosa, así en los delirios de San Antonio como en los sueños de Don Juan.

Salomé, por Aubrey Breadsley.

Acaso los monjes del monte Athos inventaron perversa y santamente la lubricidad de Salomé, pues ello no se infiere de los libros evangélicos: así se conjetura. Y más tarde una leyenda alemana imagina a la virgen impura besando la boca exangüe de San Juan Bautista. Según aquella, loca de amor por el apóstol que la rechaza indignado, la princesa después del crimen besa los despojos sangrientos. Pero al acercar sus labios a la boca del mártir un soplo poderoso rechaza a Salomé arrojándola "al aire negro". Envuelta en un remolino la virgen es llevada en alas de un enorme soplo, Francesca sin Paolo, por encima de los montes y las selvas. Y cuando en las noches desoladas el viento arremolina los árboles, cada imaginativo sospecha la llegada de Salomé al frente de una legión de brujas, de las cuales es reina.

Un cuadro antiguo en la galería de Bruselas [1] parece aludir a esa leyenda, muy popular antes del Renacimiento. Pero las versiones respecto al episodio narrado por Marcos y Mateo son numerosísimas, como son muchos los cuadros interpretativos. Desde el Ghirlandajo a Gustave Moreau, largos decenios se han complacido en la pintura evocadora de la virgen maldita.

Enrique Gómez Carrillo, amigo y compañero de Oscar Wilde, relata la génesis del poema. A su decir, las Salomés ideadas por el poeta inglés fueron incontables. En busca de documentos recorrió museos de pintura, leyó la famosa *Herodías* de Flaubert, los versos de Mallarmé, los poemas de Jean Lorrain, la versión de Huysmans. Al fin, tras mucho hesitar, después de haber comenzado y roto "cien" composiciones — la cifra es de Carrillo — concluyó su *Salomé*. Fué estrenada antes de tener música, no por Sarah Bernhardt, para quien fuera escrita, sino por Lugné Poe, en su Teatro de *L'Oeuvre,* el año 1897.

La leyenda de Salomé ha debido obsesionar un tanto a Oscar Wilde apartándole de su recta belleza, pues de otro modo no se comprende cómo, tras tanto estudio, pudo construir ese poema sin poesía, casi banal y de mala retórica.

La *Salomé* del prisionero de Reading se aparta de la Escritura. Toma la leyenda de la alta edad media: la virgen concibiendo un amor culpable por Juan. Presenta, además, una invención concluyente: la muerte violenta de la joven, a quien Herodes, "indignado", hace ejecutar. La innovación es teatral, pero sin disputa

---

(1) Descripto por Mauricio Kufferath, crítico.

excesiva. Esa vaguedad de los textos no es tanta que permita libertad semejante, menos aún si queda desvirtuada la realidad posible. Mucho más eficaz, Gustavo Flaubert termina su admirable narración sin obliterar el hecho bíblico. Emplea en su *Herodías* el procedimiento realista de *Salammbó* y *Las Tentaciones*. Es el mismo psicólogo *d'après nature*, el descriptor insigne no excedido. Véase el procedimiento flaubertino.

Una reconstrucción geográfica es el principio de *Herodías*. Al comenzar el relato Herodes, de pie sobre la ciudadela de Machærous, asiste al nacer de un alba. Desde su observatorio — un pico de basalto en forma de cono al oriente del Mar Muerto — ve con el venir del día cuatro valles profundos rodeando la fortaleza. "Las montañas, inmediatamente debajo de él, comen-
" zaban a descubrir sus crestas, mientras su masa, hasta el fondo
" de los abismos, estaba aún en la sombra. Rasgóse la niebla
" flotante y los contornos del Mar Muerto aparecieron. El alba
" que se levantaba detrás de Machærous vertía tintes rojizos.
" Iluminó luego las arenas de la playa, las colinas, el desierto, y,
" más lejos, todos los montes de Judea que inclinaban sus planos
" escabrosos y grises. Engaddi en medio, trazando una barra
" negra; Hebrón en la hondonada, redondeándose en domo; Es-
" quol tenía ganados, Sorek viñas, Karmel campos de sésamo;
" y la torre Antonia con su cubo monstruoso dominaba a Jeru-
" salem. El Tetrarca volvióse a la derecha para contemplar las
" palmeras de Jericó; y pensó en las otras ciudades de Galilea:
" Capharnaüm, Endor, Nazareth, Tiberiades, a donde acaso no
" volvería jamás. Entre tanto el Jordán se deslizaba en la llanura
" árida. Toda blanca, deslumbraba como un mantel de nieve. El
" lago ahora parecía de lapislázuli y en su punta meridional, del
" lado del Yemén, Antipas reconoció lo que temía ver. Tiendas
" obscuras estaban dispersas; hombres armados de lanzas circu-
" laban entre los caballos, y los fuegos, extinguiéndose, brillaban
" como centellas al ras del suelo". (1)

La evocación continúa, maravillosamente. Y hay en el libro estudio de creencias, de costumbres, de vestidos. Es simple el estilo, cual una hilera de perlas. El pavor trágico alcanza su intensidad máxima. Surgen perfectas las psicologías, a trazos magistrales. Ciertamente, se trata del romance que es análisis y no

(1) *Trois Contes*, por G. Flaubert.

de la obra teatral, de suyo sintética. Pero esto no excluye del todo lo primero. Y pasemos ahora a la construcción de Oscar Wilde.

La escena presenta una gran terraza, en el palacio de Antipas, y a ese lugar da la sala del festín. Una vieja cisterna en el fondo: bajo sus rejas de hierro está encerrado Yokanaam, el Profeta. De cuando en cuando y como para detener el vuelo de la vida, óyese su voz condenadora. ¡Ay de ti, mujer, ay de ti, ciudad maldita! Mas el rumor de la fiesta cubre y confunde las palabras proféticas. La orgía triunfa. Por la terraza circulan soldados de guardia, obedientes a Narraboth, joven capitán sirio prendado de Salomé.

La princesa abandona la sala del convite. Está muy excitada. Herodes la ha mirado con demasiada insistencia... En ese momento, como una fiera imprecación, se alza de nuevo la frase de Juan. Su acento es infinitamente triste. Algo semejante a una sacudida pasa por la escena. Los soldados bárbaros se han estremecido, pero Salomé permanece tranquila. No obstante, experimenta una curiosidad irresistible: quiere ver a Yokanaan, suceda lo que suceda. Mira en torno, ve a Narraboth, su enamorado silencioso y le explica su capricho. Quiere ver al Profeta.

Aquel soldado duda, ruega, resiste: le va en ello la vida. El prisionero no debe ser visto por nadie. Mas ella le fascina: — "Narraboth, Narraboth"... Ese nombre suavemente articulado parece una promesa. Y el hombre cede, al fin. Con un ciego impulso abre la mazmorra y, vestido de pieles, aparece Yokanaan. La princesa, al pronto sorprendida, se dirige al Bautista con intención lasciva, y éste la echa de sí, indignado. — "Amame, Yokanaan", — exclama ella. Narraboth se mata a sus pies y los soldados encierran al Profeta nuevamente.

Cuando Herodías, Herodes y los convidados aparecen, el Tetrarca resbala en la sangre del oficial muerto y tal presagio funesto le conmueve un instante. Mas no es duradera esa emoción porque el vino turba su cabeza. Ahora está empeñado en hacer bailar a Salomé y para ello la ofrece la mitad de su reino.

Después la acción se desenvuelve según el relato evangélico, transcripto al principio. Concluída la danza, tiene lugar la degollación de Juan y la muerte de la virgen judía a una orden del Tetrarca: — "¡Matad esa mujer!" — dice, al verla besar, frenética, la boca sangrienta del mártir. Ahí termina la obra, es decir, la sombría visión del poeta británico.

Quienes ignoran la vida de Wilde, no pueden comprender su fama clamorosa, pues no fué poeta del mayor número ni tampoco la conciencia de su tiempo. La fama de Wilde tiene otro origen, ciertamente. Mimado del éxito, rico, mundano, admirado, halagado; "smart and stylish" en el país de Buckingham, Brummel y Eduardo VII; resplandeciente en Londres y París; *causeur* inimitable, Wilde fué siempre superior a su literatura. Lo estupendo de Wilde era Wilde mismo. Separada de él, su obra es un artificio. Carece de calor y humanidad.

Sin un sentimiento normal de la naturaleza, el escritor inglés siempre resulta incompleto. Su frío, pero elegante egoísmo, es la espesa nube que le impide contemplar la belleza genuina del universo. A su escepticismo constante está vedado el noble fondo del alma humana, y su filosofía tampoco es nueva ni original. La egolatría es la fuerza de este reverso de Byron, pero en ella reside también su debilidad. Por ella brota su lirismo, pero ella le circunscribe en el plano de la emoción puramente intelectual. Como su vida no es profunda, su poesía no tiene alma. La ha perdido peregrinando hacia su propia adoración, y así era el joven pescador del cuento [1]. Filósofo del placer es, consiguientemente, artista de Maya, si se admite la expresión de Schoppenhauer. De tal modo, sólo puede contemplar un aspecto de las cosas. Olvida el desdoblamiento de cada fenómeno, como quien ignorase, por ejemplo, la variedad espectral de la luz blanca. [2]

En *Salomé* enervan su juego retórico y sus metáforas. Compara unos ojos de color leonado con el oro y el ámbar. Su princesa es "una rosa nívea sobre fondo de plata". La luna usa "un velo amarillo y anda con pies de plata". Y sigue la plata, el tono funerario en los cuentos del escritor inglés. — "¿Dónde está el que un día, vestido de plata, ha de morir delante del pueblo?" — dice Yokanaan, aludiendo a Jesús de Nazareth.

Por su parte, Salomé tiene un lenguaje ampuloso: — "Sus ojos" — dice la joven — "son terribles... Como lagos negros que agita

---

(1) "El pescador y su alma", *nouvelle* de Oscar Wilde, traducida por mí.

(2) Juzgo aquí al Oscar Wilde anterior a *De Profundis*, al hombre sensacional e intelectualista, al esteta refinado que el ancho mundo de los vanos admiró siempre. El Wilde ignorado del *De Profundis*, ese Daniel a quien transfigura el dolor, merece mi más hondo y afectuoso respeto, mi admiración más efusiva.

Pero el *De Profundis*, escrito en la cárcel, especie de apocalipsis de un alma santificada por el sufrimiento, casi no le conoce América. Aparte de que, para el estetismo en boga, carece de valor. Aun no circulan, en arte, los valores de prevalencia futura.

el influjo de lunas fantásticas..." Por cierto, es demasiada literatura para una adolescente de Galilea en el siglo de Herodes Antipas. Y continúa, refiriéndose al Profeta: — "¡Qué delgado está! Parece una fina imagen de marfil y plata. *(La platería del poeta es un Perú...)* Estoy cierta de que es casto como la luna... Parece un rayo *argentado* de la luna... Fría como el marfil debe ser su carne". En ese estilo escogido como el azafrán continúa Salomé hablando ante Yokanaan, de cuyo cuerpo, "blanco como el lirio que nace en la pradera nunca hollada por la mano del segador", se ha enamorado. (1)

Para muestra es bastante. Interesa ahora conocer el dialogado en el cual se evidencia la sugestión de Mæterlinck, mago de tesoros ambicionados. Mauricio Kufferath, crítico y admirador de *Salomé,* advierte esa influencia en los silencios de la interlocución. Se me ocurre que ello es exiguo como prueba. Está en algo más la imitación. Transcribo dos trozos de diálogo a fin de dar clara idea de ella, evidenciada hasta en la manera de construir.

Quienes hayan leído *Les Aveugles* recordarán aquella conversación monótona, desconcertada, especie de jerigonza verbal en la que las repeticiones y la pobreza del vocabulario dan idea de la niebla mental que envuelve a los pobres ciegos. Así en *Salomé.* Tomo de la escena I:

"*El Sirio.* — ¡Cuán hermosa está hoy la princesa!

El Paje. — No la mires con tanta insistencia, que puede acarrearte algún mal.

El Sirio. — Hoy me parece sumamente hermosa.

Soldado I. — El aire del Tetrarca es sombrío.

Soldado II. — Sí, realmente sombrío.

Soldado I. — Parece que algo llama su atención.

Soldado II. — Mira a alguien.

Soldado I. — ¿Qué será?

Soldado II. — No sé".

---

(1) Es elemental comprender que la eficacia de toda imagen reside en el relámpago de su concisión. Nace siempre de lo subconsciente y aparece desnuda, perfilada, verosimil. Y requiere un vestido, naturalmente, pero no un disfraz. Sin embargo, los retóricos no lo entienden así. Por otra parte, y en cuanto al lamentable lirio de nuestro caso, bien se ve que es de invernáculo, es decir, artificial... como la "plata alemana" del autor.

Otro de la Escena IV:

"*Herodes.* — Aquí hace frío y viento. ¿Verdad que sopla el viento?

Herodías. — No, no sopla el viento.

Herodes. — Sí, sí. También llega a mis oídos el rumor de unas alas que se agitan en el aire. ¿No lo oís?

Herodías. — Nada se oye".

Passons... En el poema de Wilde la atención converge hacia Salomé, la figura saliente entre todas. "Una inconsciente", dice Kufferath, "que va de un extremo al otro de los impulsos más febriles: de la pasión amorosa al exceso del odio y la crueldad. Es la víctima de su capricho y sus instintos. Hace el mal sin saberlo, pues no tiene bajo sus ojos más que cuadros de lujuria y corrupción; es cruel, porque a su alrededor nada le ofrece sino ejemplos de pasión salvaje exaltada hasta el paroxismo. Salomé es una princesa de oriente, orgullosa y fría hasta el punto de ignorar el amor. Pero cuando el amor se le revela, entrégase a él frenéticamente. Desdeñada, no tiene piedad para el ofensor. Pero jamás es hipócrita, desleal, ni pérfida".

Así parece presentárnosla Oscar Wilde. En su diálogo con Yokanaan, ella le considera atentamente. Debiera odiarle, porque él se muestra implacable con los suyos, "mas su elocuente bravura la rinde". — "Háblame aún", dícele Salomé, "¿qué debo hacer?" El Profeta responde: — "Ve al desierto y busca al Hijo del Hombre". — "¿Es bello como tú, Yokanaan?" Juan la rechaza horrorizado.

— "Estoy enamorada de tu boca, Yokanaan; déjame besarla". El mártir la repudia de nuevo y agrega: — "Sólo un hombre puede salvarte. Ve a buscarle". Pero Salomé insiste, desesperada y en el paroxismo de su locura. Juan, entonces, la maldice: — "¡Maldita seas, hija de una madre incestuosa!"

La venganza nace en el corazón de la princesa. Todo su amor truécase en un odio implacable y el nudo de la tragedia se forma de la contrariada pasión de Salomé, teniendo la obra como materia la referida leyenda medioeval.

De modo que la alta labor del poeta se reduce a bien poco. Es mínima si se considera la antelación de *Herodías* que he comentado y adrede transcripto, y atendidos así mismo los numerosos trabajos anteriores. Como estudio, y como pintura de costumbres,

Salomé nada añade al modelo expuesto. Al contrario: resulta de una indigencia franciscana al respecto. La creación no existe; el sistema descriptivo, tampoco hará escuela. En cuanto al estilo, los lectores han podido sonreir ante la chafalonía usada generosamente por el orfebre británico. Mas el divino Apolo perdona este error a *Narciso* en virtud de otros méritos y no obstante su maléfico y primigénito sacerdocio lunar...

LA MUSICA (1)

Ricardo Strauss, llamado sin propiedad "el poeta de los sonidos" cuando es tan sólo un esteta de la música, fué el genio post-wagneriano de mayor renombre. Sus obras *Elektra, Salomé, El Caballero de la Rosa,* suscitaron críticas tempestuosas en Alemania, y fresco está el ruidoso incidente provocado por Siegfrid Wagner, quien apostrofara rudamente a Strauss, en defensa de su padre.

Ricardo Strauss no es, por cierto, un continuador de la obra wagneriana, como lo creyera en un principio el público alemán. Al maestro bávaro le sobran altivez y talento para darse al empeño subalterno de parecerse a alguno. Por lo demás, el autor de *El Anillo del Nibelungo* es inimitable. En cuanto a la obra de Strauss, bien puede éste proclamarla hija genuina, y colocarse a nivel de maestros tan originales como el francés Debussy y el ruso Moussorgsky.

En mi sentir, es otra su inferioridad. Portentoso sinfonista, técnico maravilloso, pudo haber alcanzado el más alto plano artístico. Pero desde sus primeros poemas sinfónicos esfuérzase Strauss por transponer los géneros. Acaso su esfuerzo tropieza en el obstáculo gravísimo de la complejidad inaudita de Ricardo Wagner. En efecto, ¿cómo superarle? ¿Cómo ser *otra cumbre,* paralela y tan majestuosa que iguale al Everest wagneriano?

Construída en modo prodigioso, la *Muerte y Transfiguración* de Strauss, por ejemplo, que es una vigorosa tentativa hacia el misticismo, carece de la propiedad religiosa del *Parsifal,* del acento genuino aportado a la música por Beethoven. Napoleón diría que no hay en este hombre "madera de mariscal"... Pre-

(1) Representado por primera vez en el Teatro Real de Dresde.

pondera en el temperamento del autor de *Salomé* una tendencia idealizante. Como artista es un filósofo, y en su concepción pesan las generaciones germánicas, abstracción y número; no por ser pitagóricas, en verdad. Mal investigador y por tanto incompleto para artista, Strauss considera el microcosmo humano sólo como a un sujeto de emociones, cuya expresión le resultan ideas. No intuye con respecto al limbo profundo del ser donde, a la manera de una luz azul, vaga el misterio, guión de la poesía.

Carece, según pienso, de ese poder oculto — llave de oro para el templo de la belleza. ¿Por qué? Mi opinión es rara al respecto. Si no pone la mano en su conciencia en severa interrogación, creo que nadie dará con la puerta secreta. El artista es un sacerdote. Y es con el tono del Eclesiastés como he visto interrogar a Isis, no con la petulancia del Zarathustra alemán. Glosando un sabio decálogo, diría que, para levantarse en presencia de la diosa, antes "hay que lavar los pies con sangre del propio corazón!"

Strauss es un prototipo de soberbia y tempestad. De tempestad cerebral. Su molde primario es el Luzbel de la *Mesiada* de Klopstock. El Sar Peladán dedica su vida a Dios, a condición de ser su camarada. Hácese Strauss hierofante del arte, no por amor al misterio, sino en procura de un arma virtual. Al igual de otros genios de nuestro tiempo, usa armadura y descansa en la pelea. Su categoría humana y su idiosincrasia están bien indicadas en la elección de sus libretos. (1) La *Elektra* de Hoffmansthal, que le sirve de base para un drama lírico, es, como *Salomé,* una espantosa tragedia de horror y de sangre.

Pretendiendo así llevar la sinfonía al campo de las concepciones abstractas, Strauss huye de la verdad *sentida.* En aquél, como es natural, la vida le abandona, y el prodigio orquestal no puede suplir al corazón ausente. El esteta de los sonidos hace recordar demasiado al poeta necesario, tal como, por ejemplo, aparece en César Franck.

Nacida de la antigua ópera, pueril e inexpresiva, la música teatral moderna se ha trocado en elemento psicológico y en con-

---

(1) Dice un crítico respecto a *Salomé:* "Elegido por un músico semejante drama, era necesario componer algo que sobrepujara el límite de las sensaciones y los sentimientos humanos, una música de pasiones insaciables y de insaciables apetitos, como son justamente las pasiones y los apetitos de los seres creados a semejanza de Salomé, con todos los órganos y las funciones invertidos, incapaces por consiguiente de encontrar en la atmósfera los elementos necesarios para su respiración y para su nutrición física y moral."

ductor del verbo interno. El drama musical surgió unido a la palabra, es decir, a la vida manifestada; pero el poema sinfónico, admirable forma de la música pura, va libertándose rápidamente del lenguaje hablado.

Esa liberación obedece a una simpatía directa con el desarrollo progresivo de la facultad de intuír musicalmente. La música aspira a ser la lengua natural del alma, según es ya "la voz de la naturaleza"; y el lenguaje musical, como medio de expresión, adquiere poco a poco arraigo en las multitudes. Acaso este fenómeno determine el desarrollo de una función, y esa función cree en el hombre órganos de futura plenitud.

La indiferencia sobre estas meditaciones es tal vez la causa de ciertos extravíos artísticos. Si la música ha de independizarse un día de la palabra y también del conceptualismo que somete a la lógica de las ideas la antilógica de los sentimientos, será para penetrar más hondo en la vida, cuyas raíces exceden al tiempo y al espacio. Y entonces no es su plano el de la abstracción filosófica, ni el estetismo será capaz de resolver tan grave problema de arte.

Strauss carece, pues, de la omnipotencia del maestro de Bayreuth, en quien se fusionaron maravillosamente cabeza y corazón para producir el genio culminante que se llamó Ricardo Wagner. La capacidad integrada de este arquetipo describe una trayectoria de singular alcance. Comenzada su gloria en el *Tanhäuser,* termina en *Parsifal,* a través de ese descanso en la brega, denominado *Los maestros cantores de Nuremberg,* de *Tristán e Iseo,* (1) que es el dolor musicado; *El Anillo del Nibelungo,* evocador de una Alemania legendaria y heroica digna de llamarse Bretaña... (Los alemanes nada hicieron por merecer esa patrología escandinava trasladada al Rhin). Pero, relatemos ahora la representación de la *Salomé* lírica en Buenos Aires, efectuada al mismo tiempo que en Roma.

En el inmenso teatro a obscuras cayó el telón y se hizo la luz. Una tempestad de aplausos tronó en la sala, en la cual así mismo oyóse siseos y palabras coléricas. Aquel público era presa de las

(1) En España y América la gente de teatro y los críticos escriben *Isolda.* Ello se explica por la ignorancia general respecto a las fuentes de la obra, libros de caballería del ciclo Bretón, que nadie lee. Los ha publicado en español antiguo don Marcelino Menéndez y Pelayo. Uno de los tomos contiene cinco o seis romances y entre ellos está el códice *Tristán de Leonis.* La esposa del rey Marco se llamaba *Iseo la Brunda.*

emociones más contradictorias: en un palco avant-scéne Leopoldo Lugones aplaudía y rugía "bravos". (1) Sentado en un sillón de primera fila el crítico musical de *La Nación* limpiaba con calma sus lentes. Una dama provecta vestida de luto e intensamente pálida, estaba de pie y saludaba con su pañuelo a los ciento cincuenta profesores de la orquesta. Y una nube de críticos, de músicos, de "virtuosos" condensábase en los pasillos de la sala, donde estallaba la polémica.

Verdaderamente, había motivo de conmoción aun para un público tan correcto como el de Buenos Aires, pues *Salomé* resultó una pesadilla musical, la danza macabra de la Sangre, la Lujuria y la Muerte, y el cuadro de un Durero, un Ruelas. (2) El mago de la sinfonía presentábase domando una manada de lobos, rugientes en la gama orquestal, colorida y fascinadora. Y en noventa minutos de música, ni preludios ni entreactos, ni descanso a los nervios doloridos del auditorio. La tempestad musical, la angustia *in crescendo* sólo terminaba con la muerte de la virgen maldita.

Drama lírico post-wagneriano, nadie pudo prever que después del maestro de Bayreuth músico alguno pretendiera exceder el acento dramático de *Tristán*. Era una locura, por cierto, y la tentativa de Strauss escolla en el supremo límite alcanzado por Wagner. Al trasponer esa valla, el compositor de *Salomé* ha caído en lo indescifrable.

El canto, tan valorizado en *Tristán*, esfúmase en la polifonía orquestal del "caso *Salomé*". La sinfonía forma el canto, la línea melódica en la obra de Strauss, y al exceder el canon wagneriano en busca de formas originales, da en la anarquía del sistema dramático.

No obstante, la doctrina tenida por wagneriana está aplicada en *Salomé*. Entre otros preceptos, rige el sistema temático. Son

---

(1) Me explico el entusiasmo de Lugones: Strauss y él son temperamentos equivalentes. El gran sinfonista es casi un Lugones del arte, como Wilde es la inversión correlativa de Strauss, pues el súcubo y el íncubo se completan en *Salomé*.

(2) El crítico anteriormente citado, agrega: "En esta concepción de la hora en que vivimos, el compositor Strauss resulta unilateral. No siente la potente vitalidad de una juventud que quiere adueñarse de las fuerzas naturales y gobernarlas; su voz es la de la gran neurosis destructora de los organismos y perturbadora de las conciencias, y después de haber elegido como héroe de su primer poema/sinfónico a *Don Juan*, el eterno inmortal corruptor, ha buscado para su primera ópera la perversa figura de *Salomé*, no como se nos aparece en la narración bíblica o como la vemos en las telas de Leonardo y Ticiano, sino como fué sentida por el alma enferma y descontenta de Oscar Wilde." C. Rolandoni.

varios los *leit-motiv* descollantes en la composición: los que expresan la vida interior de la princesa judía y los de Yokanaan son principales. Los primeros disonantes y consonantes los segundos. Aquéllos presentan una extravagancia marcada y éstos están constituídos por armonías profundas. Pero el entrelazamiento de los motivos principales y secundarios, dislocando a cada instante la unidad melódica, establece una incoercible confusión del sonido.

Y la orquestación desconcierta hasta el delirio. Strauss rompe todos los moldes y va más allá, mucho más allá de *Pélleas et Melisande.* (1) Sin embargo, intúyese que no hay nada hecho al azar en *Salomé,* pues dentro de ese *maëlstrom* de sonidos, melodías conductoras fusionándose y repeliéndose, cortándose, combinándose, cambiando de ritmo, de expresión, de forma, de sentido, de color; a pesar de la prevalencia orquestal, que en la obra quiere ser elemento de arte, presiéntese la severa escuela del maestro bávaro. Aquello no es amalgama del capricho, y un talento sereno preside esa anarquía.

Excluídas las pifias musicales con las que el autor caricatura la discusión casuística de los judíos, todo el drama reviste una tonalidad sombría, culminante en el bailable, donde el público pregusta el crimen. La Danza de los Velos es resumen musical de la obra. La totalidad de los temas melódicos júntanse en el baile *y danzan,* verdaderamente, cada uno en personificación de un hecho material o psicológico. Por fin las cuerdas imitan la fricción de dos alambres y aquello es el tajo supremo que eriza la piel y termina la tragedia.

Al concluir el espectáculo, el espectador asombrado se pregunta cuál puede ser el objeto de ese arte regresivo. Ante *Salomé* se piensa en el retorno de la vida rumbo al antro ancestral, antro de donde saliera penosamente el gusano cuando inició su ascensión hacia la *angélica farfalla* del poeta florentino. Pues los autores de *Salomé* complácense acariciando la lujuria y la muerte. Sus almas desbordan entusiasmo frente al crimen, como quien cultivara con amor un jardín de euforbios. Si se trata sólo de la emoción brutal, más impresionante es Austerlitz...

"Hay un cotidiano trágico mucho más real, mucho más pro-

---

(1) Drama musical de Claudio Debussy, letra de Mauricio Mæterlinck, representado en la Opera de Buenos Aires por la Compañía de *L'Opéra Comique* que dirigía Mad. Margarita Carré.

fundo y mucho más conforme con nuestro ser verdadero que el trágico de las grandes aventuras", dice el hondo Mæterlinck. La fatalidad de nuestra época es otra, en efecto, y la tragedia moderna, presentida también por Hervieu, Benavente, Ibsen, (1) no tiene la sangre y el crimen por únicas fuerzas motoras. "Trataríase más bien de hacer ver lo que hay de sorprendente" (y de terrible) "en el solo hecho de vivir", repite el comentarista de Ruysbroeck y de Novalis, el respetuoso lector de Plotino. Así. Pero eso no nos dan a observar los Strauss y los Wilde. Aun su mundo es sólo emocional como en los días de Shakespeare, aunque no como en Shakespeare.

Manejada por Amfortas, la formidable lanza sería hoy inofensiva. Cuando entre los caballeros de la Tabla Redonda surgió el arrojado paladín, la conquista del Grial, no realizada por héroes como Tristán y Lanzarote, fué un hecho con el sublime Parsifal. La lanza luminosa pasó a esas manos puras a fin de que el mundo fuera transformado a sus golpes. (2) Amfortas era el viejo rey y Parsifal el Príncipe Elegido: cabe el símil a la antigua y la nueva tragedia.

ALFREDO LÓPEZ PRIETO.

Caracas, 15 Julio 1912.

---

(1) *Los ojos de los muertos,* por J. Benavente. — *Connais-toi,* por P. Hervieu. — *Solness le constructeur,* por Ibsen.

(2) "El país de los Logriens (Ogros), perecerá por la lanza sangrienta", cantaba el bardo Taliésin (siglo VI), y Chretién de Troies repite la profecía en *Perceval li Gallois:*

Il est *escrit* qu'il est une heure
Où tout le royaume de Logres (L'Ogre)
Qui jadis fut la terre aux Ogres
Sera détruit par cette lance.

Parsifal, por Kufferath, págs. 19 y 20.

Alfredo López Prieto

POESIAS

Campesina.

Gloria da ver tu persona,
tan fuerte y tan bien plantada,
tu firme y franca mirada,
tu reposo de leona.

Vese en ti la voluntad
con rumbo fijo a lo honesto,
y lo altivo y lo modesto
en bien trabada hermandad.

Tus manos frescas, valientes,
huella dejan do las pones,
prontas a dar bofetones
a sátiros insolentes.

Mas ¡qué espléndidos abrazos,
de sano amor no fingido,
a tu dichoso marido
darán tus redondos brazos!

No hay en tí vana quimera,
ni triste princesa ociosa:
¡Ruda, fragante y briosa,
naturaleza en tí impera!

Reciprocidad.

Eres tan fina y sutil,
tan bella, dulce y discreta,
que la lira del poeta
vibra a tu paso gentil.

Un canto de ella se exhala,
que en homenaje te envía,
y una onda de armonía
entre sus cuerdas resbala.

Así, cuando al vate miras,
lo ideal brilla en su mente,
y es corona de tu frente
la belleza que le inspiras.

CALIXTO OYUELA.

EL RETRATO DE BAUDELAIRE

A Víctor Pérez Petit.

Ante mí...

La comprensión interpretativa de ese muchacho, a quien se ha negado la justicia de la beca prometida, pone ante mí la efigie dolorosa del Poeta. Erminio Blotta ha realizado el milagro. Más allá de la tumba, más allá del no ser, el rostro inmovilizado en eternidad de bronce, habla a mi alma.

Carlos Baudelaire no es el poeta que canta al son de nuestros mismos sentimientos, eco de algo que ha vivido un momento en nosotros, que ha reído y llorado en un instante fugaz de nuestra vida. Eso puede serlo cualquier poeta, todos los poetas, desde el más grande al más pequeño, del más glorioso al más obscuro, porque de todos ellos vive en nuestro espíritu el recuerdo de un instante de comunicación absoluta, rima que suena a nuestros oídos, verso que responde a un estado de alma. Carlos Baudelaire es el único poeta apartado de la regla, porque no es un verso, no es una rima lo que de él se recuerda. La visión desaparece en lejanías de ideas; la imagen se borra, confusa, a la distancia; tal el recuerdo de alguien muy querido, cuyo aspecto perdemos en nieblas de años, pero del que nos acerca algo muy hondo, muy íntimo, inexplicable e indefinible.

Carlos Baudelaire es el amigo que vuelve, la sombra que reaparece. Es el corazón leal cuyos latidos acompañaron el ritmar de nuestro pecho en horas de angustia, en momentos de desolación, quizá también en largas horas de buen placer, conquistado a costa de la propia vida en paraísos de ensueño y de artificio. Baudelaire es el camarada desconocido que un día surge en el acaso de un encuentro; es el amigo lejano y olvidado que se hace recordar

de pronto, en el tumulto de la hora volandera; es el fiel amigo, cuyo nombre hemos podido olvidar, cuya imagen ha perdido relieve y densidad en la sombra del recuerdo, pero que un día, en el fortuito encuentro, mueve nuestros brazos a la unión fraternal, sin más exclamación que la del dolor egoísta: "¡Tú! ¡Qué viejo!, ¡qué viejo te has vuelto!"

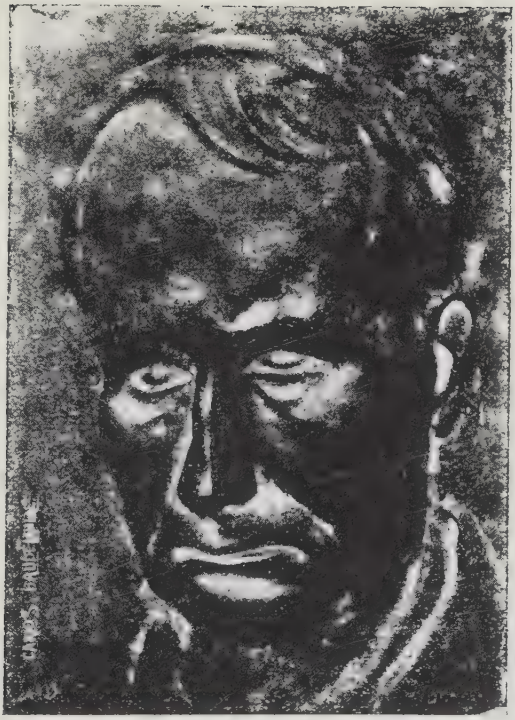
Y así está ahora ante mí, viejo, viejo, lamentablemente viejo, para siempre viejo en la inalterabilidad del bronce eterno. Y es éste el buen camarada, el noble amigo que un día nos hiciera soñar con la vida y nos condujera por los caminos abruptos de la muerte, pensando en ella como en una solución. Está ante mí, viejo, lamentable y doloroso viejo, con sus ojos de cansancio, su boca amarga, sus flácidas mejillas, su pobre y torturada cabeza hundida como bajo el peso del más terrible desengaño, que es el de vivir...

¡Pobre amigo nuestro, casi nuestro camarada, guía de las horas juveniles, único amor, lectura única! ¿Eres tú ese viejo cansado, es ese tu rostro, son esos tus ojos, Príncipe del hastío, Señor de la amargura? Vuelves a nosotros y en vez de acertar a consolarte, tenemos la frase trivial, dolorosa, terrible, la eterna frase cruel: "¡Tú! ¡eres tú! ¡tan viejo!" Y bien lo sabías, tú que dijiste la dura verdad:

> Quand notre cœur a fait une fois sa vendange,
> Vivre est un mal!

Rictus de amargura.

Del viaje impuesto por la mala voluntad materna quedó en el espíritu del poeta ese anhelo de exotismo, ese ensueño que tantas veces le llevó a las peores caídas en el abismo del dolor. Y por ese exotismo surgió en su alma el loco frenesí por su angel malo, esa Juana Duval, la mulata que rodeó su espíritu con las víboras de los siete pecados, Medusa terrible cuyos tentáculos poderosos hirieron su corazón e hicieron presa de su cerebro. Del amor y del dolor, de la vergüenza y del asco, se contrajo su boca y en ella se formó ese rictus de amargura, jamás superado, que ningún escultor antes de él pusiera en obra alguna, que ningún pintor dejara en la tela perdurable, porque sólo la vida era capaz de sintetizar en un simple rasgo toda la miseria de la humanidad sufriente.



Retrato de Baudelaire

por Blotta.

No es dolor de padecer sino dolor de pensar. Es el cerebro que hincha la frente, arruga las cejas, enturbia los ojos, pliega la boca y desborda al fin, como el agua en vaso colmado, por las comisuras de la boca y forma ese pliegue extraño, ese rictus pavoroso de angustia honda, esa mueca en que el alma estereotipa el gesto de desprecio con que se vuelve al mundo y a la vida. ¿Y más abajo? Más abajo podría hallarse el centro emotivo de la poesía; pero, es inútil descender, porque el escultor no ha querido darnos más que la cabeza, efigie luminosa. Más abajo no hay nada, que él mismo ya dijera:

Ne cherchez plus mon cœur; les bêtes l'ont mangé.

Fué su corazón devorado por las fieras: fieras de la amistad, fieras del mundo, fiera sobre todas esa Juana Duval, la que viera Banville con "actitud de reina, llena de un feroz encanto, con algo a la vez divino y bestial". Juana fué la hiena devastadora de ese corazón tan grande que diez años fueron necesarios para tal tarea. Diez años repletos de largos días sombríos en que la desesperación llenaba el espíritu del poeta, comprendiendo también él la necesidad de la liberación, aunque sin fuerzas para hacerlo. Juana fué algo más que el ángel malo: fué la maldad misma, que se entretuvo en roer en bárbaro ejercicio todo lo que en él había de bello, de puro, de bueno, vampiro de sus noches meditabundas. Cuando el poeta sentía la necesidad de pensar en ella, surgía con el exotismo terrible de su rostro de "grande taciturne", su lento desperezamiento de criolla, y, sobre todo, mortal sensación para el gran sensitivo, con el perfume almizcarado de su cabellera que tantos recuerdos escondía para su alma evocadora de soñador. Y era en esos momentos cuando el espíritu del poeta culminaba en la terrible tragedia, cuando el doloroso proceso llegaba a su grado máximo y el vaso desbordaba en lentitud de lágrimas que resbalaban sin ser vistas, sobre la pobre juventud que se perdía, sobre la vida mal prodigada. Y el rictus de dolor y de angustia ahondaba, ahondaba como previendo el futuro cincel que en el bronce había de perpetuarle.

Si alguna vez el genio ha sido hijo del dolor silencioso ese rictus lo atestigua.

La vida, máscara del pensamiento...

Mientras la terrible serpiente de la mujer exótica enroscaba sus anillos en el alma del poeta, éste buscaba la salvación en la mentira, siempre cara a los hombres débiles, incapaces de reaccionar vigorosamente. Y comenzó entonces esa vida, pavorosa vida en que el alma perseguida caía de abismo en abismo, hundiendo cada vez más en el fango de todas las miserias. Latía por debajo el fuego oculto del pensamiento; pero ¿de qué servía, de qué podía servir para arrostrar las contrariedades de la vida? Y fué entonces cuando se comenzó a formar esa máscara dolorosa que ha cubierto más que el rostro el corazón de todos los sacrificados. Máscara de dolor y de mentira, máscara de escepticismo y de crueles vejaciones, máscara de vicio, sobre todo de vicio, porque a veces los poetas necesitan, para atreverse a vivir, convencerse a sí mismos de que son tan viles como el mundo.

Y la vida del pobre poeta se arrastró penosamente en la mentira de una maldad que no sentía, y el gran mérito de sus poemas consiste en que ha llegado a todas las fronteras, ha puesto el pie y asomado el espíritu a todas las lindes, conservando siempre la integridad moral debajo de esas miserias ambientes que su alma reflejaba como un claro espejo.

Máscara en todo; en su vivir miserable y en su elevación poética; máscara en ese amor mentido hacia la Venus negra de sus horas de frenesí; máscara en la misma redención soñada, cuando envolviéndose en misterio propio a tímidas adolescencias, enviaba cartas amorosas, encendidas en fuego pasional, a la madame Sabatier, de que él hacía un ángel de pureza y que ya había servido para que Clesinger modelara sobre su cuerpo el desnudo armonioso de la *Femme piquée par un serpent.* La máscara del vivir cubría su rostro, asfixiaba su pensamiento y el pobre poeta se agitaba en la vana locura de un sueño sin salida. En vano la bondad bajaba a su espíritu en grandes vuelos; en vano su musa se elevaba en la ideal aspiración de una gran conquista: era el *condenado,* el *maldito,* el poeta de las misteriosas confabulaciones con el ángel de la destrucción y del vicio. Era la vida que se vengaba en él de la grandeza de su pensamiento, cubriéndolo con la máscara vergonzosa de todas las miserias, de todas las llagas. Realidad o mentira, eso no importaba a la gente que veía en él un indisciplinado, un rebelde

a toda ley. Que éste es el destino de los poetas, cuando son grandes, destacar en la maciza vulgaridad miserable de los filisteos adinerados, para servir de blanco a todas las iras. ¡Ah, buen padre William! bien lo sabías tú cuando hiciste que en la maravillosa noche de primavera sonase el rugido de Bottom, disfrazado en león; bien lo sabías tú que no hiciste prorrumpir a los habitantes de la selva en estruendosa carcajada, sino que dijiste el comentario de la máscara: "¡Bien rugido, león!".

En esos ojos turbios...

Cuando el alma se cubre bajo la máscara de las ficciones materiales hablan los ojos su mudo lenguaje de verdad. Y los ojos de Baudelaire, tristes y turbios, dejan ver el horrible drama de su espíritu condenado a la mentira por dignidad y por pundonor. Caído en el concepto ajeno, necesitaba mentir, necesitaba engañarse a sí mismo, se veía en la obligación de construir un mundo para sí, un mundo en el que pudiera moverse con esa libertad característica de los indisciplinados que no han encontrado su equilibrio. Y de esa terrible decadencia sólo una cosa se salvó: el espíritu. El espíritu que flotaba en sus ojos, que se diluía en su mirar, que se perdía en la vaga ensoñación de esos ojos que viera Gautier, "couleur de tabac d'Espagne, regard spirituel, profond, et d'une pénétration peut-être un peu trôp insistante". Esos ojos turbios hablaban, decían la verdad dolorosa, confesaban el terrible secreto, gritaban al que sabía entenderla, toda la horrible miseria del poeta no comprendido.

Esos ojos habían reflejado el mundo entero: cielos brumosos de París y tardes serenas del dulce país de Francia; ardores de los climas cálidos, lejanos y exóticos, calmas profundas de los vastos mares dormidos bajo el sol de los trópicos y convulsiones tempestuosas de océanos enfurecidos; la majestad de los templos de la India y los aspectos salvajes de Madagascar; las furias silenciosas que desbordan en los bulevares y la terrible calma del vicio en los antros parisienses, donde la depravación es la norma triunfante. Reflejaron esos ojos la pavorosa belleza de los paraísos artificiales: tierras doradas por el sabor acre del haschich, regiones veladas en el humo del opio, vergeles eternamente floridos bajo el verdoso encanto del ajenjo, con algo de resplandor lunar y mucho de podredumbre. Reflejaron sus tristes ojos turbios toda

la vida y todo el ensueño, el mundo y el más allá, en el supremo goce, en el triunfo definitivo de sentirse próximo a lo creado y dueño de lo increado, señor de lo existente, rey de lo porvenir.

Los pobres ojos, turbios de tanto mirar, debilitados de tanto deslizar sobre las cosas, de tanto acariciar la naturaleza, de tanto hundir en las almas, se volvieron hacia adentro, y a medida que se iban velando en la sombra parecían llenar el espíritu de más hondas y agudas percepciones. Ojos que horadaron el misterio, podían cantar a los demás ojos: los de Berta,

obscurs, profonds et vastes,
comme toi, Nuit immense, éclairés comme toi!

los de la belleza, cantada en el más límpido y puro cristal de todos los sonetos,

... purs miroirs qui font toutes choses plus belles;

los de la extraña mujer, serpiente que danza:

... où rien ne se révèle
de doux ni d'amer,
... deux bijoux froids où se mêle
l'or avec le fer.

los grandes y dulces de la deidad soñada, de *"lumière verdâtre"*; los de los ciegos,

"... d'où la divine étincelle est partie;"

y los de todos aquellos, sus hermanos, inquietos del Destino, sorprendentes viajeros del Tedio, en cuyos ojos, *"profonds comme les mers"*, leía las historias del viaje maravilloso por el mundo y que terminaba con el espantoso grito desolado *"du Nouveau!"*, síntesis de toda su angustia desesperada... ¡Ojos turbios, ojos tristes, ojos vueltos hacia adentro, ojos que imploraban piedad en su propio desdén!...

Ancha y despejada la frente...

Concéntranse en las cejas todos los sentimientos de odio y rencor que el mundo inspira, pero más arriba se extiende, ancho y despejado cielo de pensamientos, la frente nobilísima. Dice la boca en su extraño rictus doloroso todo el asco del mundo y re-

fieren los ojos la profundidad del ensueño, tendido en vuelos impotentes hacia lo porvenir; pero, sólo en la serenidad majestuosa de la frente se acierta a entrever la grandeza de la idea, la terrible grandeza irrealizable del pensamiento, esclavo de la vida.

¡No importan, no, caídas en el abismo de la lujuria, traspiés lamentables en el fangoso camino de la miseria, toda la pavorosa vacilación del hombre inquieto, descontento, insatisfecho! La frente se mantiene muy alta, muy elevada, y aunque haya nieblas de dolor y sombras de vicio, ellas pasan, pasan sin dejar huella en la frente purísima, tal esas nubes que al empuje del viento chocan en las crestas de las montañas, rasgan en ellas su vientre próvido de sombras y se deshacen en girones y caen en lluvia, sin alterar la ruda apacibilidad del picacho enhiesto. *Mon cœur mis a nu,* — sangre y lágrimas —, es la lluvia de ese dolor, deshecho en la cumbre altísima del pensamiento inmaculado.

El dandy se transforma en niño; el vicioso se convierte en cenobita; el poeta simulador de corrupciones rompe la máscara de su miseria moral y deja que su corazón, pobre corazón desnudo, hable con rara ingenuidad infantil, balbuciendo lentas palabras de cariño hacia todo cuanto creyera olvidado para siempre.

Le vrai heros s'amuse tout seul, dice en una de las hojas de ese diario. Y por ello, a fuer de buen dandy, se coloca ante el espejo de su alma y se analiza, se investiga, sin preocupación moral, sin prejuicio de especie alguna. Hasta cuando está solo, en el impulso de su vida de necesidades, trabaja, trabaja por desesperación. Y es entonces cuando la ancha frente despejada aparece de nuevo en el símbolo de la montaña altísima, coronada de nieve, sobre la fangosidad del valle, en el triunfo del sol y en la gloria de las nubes, más bella y más alta. Desaparece el literato, el artista queda en olvido; allá, en lo alto, no hay más que el hombre, el hombre que alzaba esta oración, ingénua como la de un niño en lágrimas:

"No me castigues en la persona de mi madre y no castigues a mi madre por culpa mía. — Te encomiendo las almas de mi padre y de Marieta. — Dame fuerzas para cumplir con mi deber cotidiano y convertirme en un héroe y en un santo".

Estos son los pensamientos, serenos, altivos, de bondad, de luz, que flotan por encima de la frente maravillosa, como estrellas de su cielo, mientras allá, por abajo, por dentro, torrentes

bajan en tumulto, abismos se abren, salvajes alimañas giran, vuelan, rastrean, flores del mal perfuman envenenando el corazón y amargando la boca. Puede hundirse todo, sólo no se pierde la esperanza. En el momento más doloroso, más crítico, Baudelaire escribe: "Tout est réparable. Il est encore temps". Y la frente se mantiene pura, inmortalmente pura, mientras la nube de un ensueño se deshace en ella y cae sobre el corazón riego de lágrimas y el alma murmura el gran secreto doloroso de ese hermano de Dante: "Ma mère et Jeanne", palabras que son la luz de esa sombra, el sol de esa noche...

Alma de bondad, palabras de amor...

Sobre la pared, más blanca en el contraste del bronce donde la luz destaca el gesto doloroso, Baudelaire me mira con sus ojos sin luz, hiere mi alma con el rictus trágico de sus labios en los que el beso y el escarnio parecen confundirse. Está ahí el poeta, hermano de nuestras horas de juventud, camarada de nuestros días más sombríos, en que los veinte años se detenían temerosos ante el abismo del dolor. Es este el amigo de tantas horas, el que llenó mi pecho de inquietudes y rebeldías allá en la paz, tan lejana y por siempre perdida, de la ciudad provinciana, cuando leíamos a Antonio Nobre llorando sus mismas lágrimas, cuando blasfemábamos con Anthero de Quental y desesperábamos a gritos en el tumulto febril de las poesías macabras de Rollinat, en compañía del amigo cotidiano, ese que tal vez había de recordar las terribles lecciones de esas horas de angustia, cuando con mano firme llevó a su sien derecha la pistola... Por su intermedio llegamos a Baudelaire, llegamos a tí, buen amigo fiel de tantas noches de insomnio, y tu voz habló a nuestra alma con palabras de amor.

No eras la desesperación, no eras la locura. Tú enseñabas a vivir. Por eso alguien te ha comparado a Teresa en un abismo y ha hablado de un monje español, maldito bajo su cogulla, endemoniado exorcizador. No eras deseo de muerte sino lección de vida. Tus versos sonaban en nuestra alma, claros cristales de ensueño y de maravilla. Eras el Bien disfrazado de miseria. Te comparamos una vez a Francisco el de Asís, diciendo "hermano Vicio". Tu libro equivalía a la "Imitación", un Kempis en rojo y negro, con grandes claroscuros, en el extraordinario relieve

que dan cinco siglos de supercivilización. Eras hermano de los más altos, de los más grandes, Goya del soneto, Delacroix de la rima, poseedor del secreto de Rembrandt. Miguel Angel, que no ignoraba la lucha con el verbo, cincelador de sonetos, se anticipó a tí cuando gritó "¡Parla!" a la estatua maravillosa. Wagner te reconoció su hermano, cuando supo que tu espíritu le adivinaba y te rindió el supremo homenaje de la Marcha de Tannhauser para que puras manos fieles ennoblecieran con ella tu agonía lamentable...

...Y estás ahí ahora, destacando sobre la blanca pared, evocado de la tumba por la mano vacilante de un adolescente de genio, que te ha admirado en su dolor y que en la inquietud de sus noches agitadas ha sabido comprenderte. Has surgido por siempre y para siempre; estás ahí, en la eternidad del bronce, como símbolo de vida, amasada en barro de miserias, fundida en dolor purificante y por siempre revelada al mundo en la noble materia eterna de la poesía.

Estás ante mí, viejo amigo doloroso, con ese rictus de amargura con que la vida ha querido servir de máscara a tu pensamiento. Pero, en la sombra de tus ojos turbios, en la ancha y despejada frente se revela el alma bondadosa que sabía decir las buenas palabras de amor.

JUAN MAS Y PI.

MARCOS SASTRE

Asisto con viva complacencia a esta fiesta porque se trata de honrar la memoria, un tanto olvidada, de uno de los obreros más eficientes de la cultura argentina.

Marcos Sastre fué ese obrero. Aunque nacido en Montevideo en 1809, bajo la jurisdicción territorial del Virreinato del Río de la Plata, vino aquí siendo niño, cultivó su espíritu en el Colegio Monserrat, constituyó más tarde su hogar entre nosotros y consagró los anhelos de toda su larga existencia a derramar semillas de enseñanza.

Fué un civilizador; un educador primario que hizo de la Escuela su tribuna, y cuyos silabarios al decir de Groussac han sido la papilla intelectual de diez generaciones escolares, y al que ningún autor igualó en popularidad.

Pero los modernos métodos educativos y también quizás un poco de la novelería que nos hace adoptar como mejor cuanto nos llega con estampilla extranjera, han relegado al olvido sus libritos elementales, algunos como la "Anagnosia" sobre todo, tan sencilla, tan amena, tan fácil de penetrar en la inteligencia del niño con que nos enseñaba a leer, cuyas páginas con sabores de la tierra vuelven siempre a la memoria dulcemente, como el eco de esas candorosas canciones que mecieron los sueños de nuestra infancia.

Más de una vez — y permitidme la confidencia que es ofrenda de gratitud — he recordado una de las lecturas descriptivas de este maestro que debió tener influencia sobre mi futura vocación de escritor, porque descubrió al pronto ante mis ojos el

---

Elogio de Marcos Sastre, pronunciado en la Escuela N.º 18 del Consejo Escolar X por el Presidente Dr. D. Martiniano Leguizamón, el día 1.º de Diciembre de 1913.

encanto de los panoramas y la emoción de la belleza del paisaje circundante.

Era una copla pintoresca de no sé qué rústico trovero, que comenzaba así:

Hacia el sud de Buenos Aires
En la costa del Salado,
Hay una hermosa laguna
Con su pajonal dorado...

Y bien: la región de la tierra de mi cuna está cubierta de grandes lagunas que circundan como un festón selvático densos pajonales; pero no había reparado que todo aquello era hermoso, por más que una de ellas — ¡oh! la recuerdo como si la estuviera viendo — de aguas profundas y sombrías, tenía un nombre sugeridor grabado en el viejo tronco de un molle: "El encanto".

Vinieron después las coloridas descripciones del "Tempe Argentino" en que pinta la comarca agreste de las islas del Paraná, surcada de riachos y follajes poblados de misterio; de lagunas y verdes juncales, y del pajonal inmenso y temeroso que coronan de blancos penachos las cortaderas en flor, y aquella algarabía alegre y rumorosa del amanecer en el bosque virgen, formada por cantos trinados de calandrias, boyeros y zorzales.

Todo eso que canta con prosa armoniosa el libro de este autor, es típico de mi rincón provinciano; todas esas imágenes que recogió mi retina de niño y que ha procurado reflejar tantas veces mi obra literaria, a este sencillo evocador lo debo. Y si interrogáramos a Rafael Obligado, el dulce cantor de las islas del Paraná: ¿Quién te descubrió tan fresco y puro raudal de inspiración? estoy seguro que respondería sin trepidar: el "Tempe Argentino".

Y es así en verdad, porque de los colores del cielo que este libro pinta, del suave perfume de las flores silvestres, del canto de las aves montaraces, de la sombra fresca y apacible de sus montes profundos y hasta del agua sabrosa de los arroyos que se desliza sin murmullo sobre el lecho de tosca lamiendo la raigambre de la zarza-mora tengo saturado todo mi ser.

El "Tempe" de Sastre y la "Cautiva" de Echeverría fueron las lecturas predilectas de mi infancia feliz; y no necesito repetir que he seguido gustando los sabores ásperos pero virginales de aquellas frutas soleadas de la encantada región solar. Por eso

quise recordarlo agradecido en el momento en que inauguramos — en esta casa educacional que lleva su nombre — el busto de líneas serenas del noble educador.

Hay en uno de los capítulos que abren el libro a manera de portada incitando a penetrar en los misterios de la comarca virgen, estas palabras que son un auto-retrato del autor:

"Sencilla es mi canoa como mis afectos, humilde como mi espíritu. Ella boga exenta y tranquila por las ondas bonancibles sin osar lanzarse a las ondas turbulentas del gran río."

Síntesis simbólica de una vida apacible y modesta que no agitó la borrasca de las pasiones enconadas de la época que le tocó en suerte atravesar. Porque con condiciones y preparación suficiente para brillar en escenario más amplio, prefirió el refugio de las meditaciones solitarias para servir con la pluma a la causa de la civilización, haciendo un culto de la educación popular.

Escribió textos escolares y fué maestro de primeras letras, rompiendo con la vetusta enseñanza de la cartilla con un arte propio de leer, que consiste en el conocimiento de las letras, combinándolas sucesivamente y presentando ejercicios de palabras y frases sin el monótono deletreo.

Enseñó dibujo y latín como complemento de educación escolar, y abogó en la prensa contra el prejuicio de la limitación de la instrucción de la mujer, porque comprendía que por las ternuras de su corazón ella debía ser la maestra por excelencia de la infancia.

Para dar mayor impulso a los ideales de progreso y sana moralidad que sólo la difusión del libro puede lograr, se dedicó al comercio de librería; y en la trastienda de aquél, abrió en 1837 el "Salón literario" que agrupó entre sus contertulios los primeros escritores del país: allí el talento ático de Juan María Gutiérrez hacía crítica literaria y recitaba versos que hablan de patria, y el futuro pensador de las "Bases" ejecutaba al piano las canciones en boga; y en ese recinto se escucharon por primera vez las estrofas de la "Cautiva" de Echeverría, que abrió nuevos senderos a la poesía americana.

Se hizo pastor después dedicándose a la cría de ovejas merinas, fundando una cabaña modelo en San Fernando, pero allá fué también a perseguirlo la turba brutal del tirano que destruyó los planteles de aquella obra civilizadora, como antes había dispersado a los líricos de la tertulia del "Salón literario".

Y, sin embargo, de aquellos días de zozobra y amargura brotaron los cuadros tranquilos y amenos del "Tempe", en que procurando ser útil a la patria describe una tierra incógnita y maravillosa, que a pesar de estar situada a las puertas de Buenos Aires nadie había tenido la curiosidad de explorar.

La adaptación de los fértiles terrenos de las islas del Paraná, preconizada por este libro original que hacía exclamar a Sarmiento — ese otro gran propagandista de la fecundidad de la región carapachaya — "Sastre fué el primer hombre culto que aplicó el raciocinio a la realidad y vió en las islas, tierras adaptables a la industria" — es hoy una espléndida realidad porque constituye una fuente viva de riqueza nacional con sus múltiples cultivos e industrias.

Este hecho solo constituye un positivo servicio a la causa de la civilización y bastaría para que el nombre del que descubrió los veneros de las riquezas de la comarca a la cultura humana, fuera rememorado a la entrada de alguno de los riachos del delta con una columna simbólica que dijera a las gentes: *Hic docuit.*

Pero estas evocaciones de los nombres en los caminos y lugares donde la acción de un hombre se destacó, van siendo substiuídas por los nombres de algún terrateniente advenedizo o funcionario de ocasión, como una de las características más deplorables de nuestra falta de respeto por el culto de la tradición y la poesía sugerente de las cosas viejas.

Allí no caben más que dos nombres, dos nombres gratos a vosotros porque ambos fueron maestros de escuela: Sastre y Sarmiento.

Empero lo que no han hecho los hombres de gobierno o los propietarios favorecidos por las iniciativas del precursor, debe hacerlo la escuela como una justiciera reparación, volviendo a poner en uso, entre sus textos de lectura, la obra consagrada a cantar la belleza y la fertilidad de un pedazo ubérrimo del suelo argentino, no sólo por la utilidad de sus conocimientos geográficos sino por la sencillez encantadora y la sanidad del espíritu inspirador de sus páginas que hacen amar la dulce paz de los campos...

Después de la aparición del "Tempe" la ola de la tiranía le arranca del quieto retiro de sus islas, y va a buscar refugio en tierra propicia a sus ideales. El general Urquiza le entrega la

dirección de la instrucción pública de Entre Ríos para que ponga en práctica sin trabas sus sistemas de enseñanza; y allí por la primera vez la pluma del irreductible educador abandona los temas predilectos — porque se trataba de arrojar sobre el yermo de la patria tiranizada semillas de libertad y de organización civil — y se le ve proclamar desde las columnas de la prensa entrerriana la caída de la tiranía y saludar alborozado la aurora promisoria de Caseros.

Mas su pasaje por la arena candente de la lucha iniciada con la separación de Buenos Aires del resto de sus hermanas debía ser breve. Nombrado director de la biblioteca pública — él que sabía de libros y por ellos vivió — tuvo que dimitir el cargo desde la cárcel, y el retorno a las tareas de su predilección fué entonces definitivo.

De esta nueva etapa de la vida del fecundo polígrafo son "La Memoria de la Educación en Buenos Aires", los "Consejos de oro" dedicados a las madres y a los institutores, el "Curso de la lengua castellana" y la "Ortografía", las "Lecciones de aritmética", el método eclético de "Caligrafía Inglesa", las "Selectas lecturas para la niñez", las "Instrucciones para la construcción de escuelas", los "Bufetes escolares", el "Horario de las escuelas", el "Prontuario de agricultura" y su "Guía del preceptor", ese verdadero *vade-mecum* en que todos los maestros deben beber preceptos de enseñanza para mejorar la instrucción que les está encomendada, según el juicio del general Mitre.

Y a la vez que teorizaba sobre materia educacional en el libro y en la prensa, dictaba reglamentos como inspector general de escuelas en Entre Ríos y Buenos Aires — que merecieron el aplauso de Sarmiento, Mitre, López y Gutiérrez — hacía programas y clasificaba la enseñanza primaria en las escuelas municipales de la Capital, discutía el material de enseñanza, o construía carteles murales y mapas con esa pasión incansable del apóstol que no se entibió jamás hasta el día en que la muerte le sorprendió en 1887 dirigiendo los rumbos de la escuela argentina, en el puesto de honor que su preparación y sus servicios le habían conquistado: — como miembro del Consejo Nacional de Educación.

¡Qué vida y qué ejemplo para algunos de los que vinieron en pos, sin méritos, sin ideales, sin amor a la escuela ni respeto por el maestro, — a ocupar su sitio vacío!...

Afirmé que fué uno de los obreros más eficientes de la cultura nacional, y se ha visto por el esbozo sumario de tan larga y fecunda existencia que no era exagerada mi alabanza. Si hubiera dicho obrero insuperable, tampoco sería excesivo el panegírico.

¿Con quiénes reemplazaríamos los nombres de Sarmiento y de Sastre, si pretendiéramos borrarlos de los jalones que ellos plantaron a lo largo de sus jornadas históricas, luchando contra la barbarie, el prejuicio y la rutina?

Tiene, pues, títulos acrisolados para que su imagen de bronce presida como patrono propicio las tareas de la escuela, y para que los pequeños escolares enguirnalden, como en este día, el pedestal de su busto con flores de seibo y achira — las flores de sus islas amadas — y entonen jubilosos el himno grato al espíritu del viejo educador.

MARTINIANO LEGUIZAMÓN.

LUNA DE LA PATRIA...

Luna de la patria, luna
única, lánguida, grata,
cuya luz bendita es una
polvareda azul de plata.

*

Luna en cuya faz de armiño
veía mi madre angélica
a la Virgen con el Niño,
sobre la burra evangélica.

Luna que, cual sol magnífico,
más puro tu rayo expandes
que la espuma del Pacífico,
que la nieve de los Andes.

Por fin vuelvo a contemplar
tu fosfórico zafir,
por fin te vuelvo a llorar,
por fin te vuelvo a reir.

Muchos años, muchos años
vagué por extraños climas,
bajo horizontes extraños,
escalando extrañas cimas.

Soy el mismo, sin embargo,
todo ilusión y erotismo;
soy el mismo niño amargo,
soy el mismo, soy el mismo.

El mismo que diera todo
el oro por una rosa,
el mismo niño beodo
tras una azul mariposa.

El polvo de cien países,
de cien soles el destello
no han dejado tonos grises
en mi alma ni en mi cabello.

*

Luna de la patria, luna
única, lánguida, grata,
cuya luz bendita es una
polvareda azul de plata.

*

Un día te dije adiós,
abracé a mi madre y
hacia otros mundos, en pos
de loco ensueño, partí.

No volví a ver tus fecundos
rayos de argenteo tisú:
la luna de aquellos mundos
no eres tú, no, no eres tú!

Surqué mares, crucé tierras,
fuí del Oriente a Thulé;
escalé gigantes sierras,
vibré, padecí, luché...

Y hubo generosas palmas,
que aplaudieron mi locura,
y hubo almas, nobles almas,
que endulzaron mi amargura.

Y hubo corazones tiernos,
bajo el lino y bajo el raso,
que a mis ardores eternos
dieron todo, aroma y vaso.

¡Oh, la dulce niña pía,
(vivió en amorosa crisis)
que el azar me ofreció un día
y otro me quitó la tisis!

¡Oh, la tierna niña amante
de cabello y de alma de oro,
que arrulló mi sueño errante
con su risa y con su lloro!...

*

Luna de la patria, luna
única, lánguida, grata,
cuya luz bendita es una
polvareda azul de plata.

*

La nostalgia abrasadora
vino mi ensueño a turbar,
y un buen día volví proa
a mi patria y mi solar.

Quería ver la serrana
campiña que fué mi cuna,
besar a mi madre anciana
y contemplarte a tí, ¡oh luna!

La ausencia, la lejanía
me encendían de amor patrio:
mi ser todo entero ardía
como incensario en el atrio.

Daré a la patria, pensaba,
el fruto de mi afán loco,
y solo me acongojaba
darla tan poco, tan poco!

¡Ay! Mis anhelos ufanos
en llegando se abatieron!
Me negaron los hermanos.
Los mastines me mordieron!

Tan sólo tú, más humana
que los hombres, luna triste,
con piedad de única hermana
en tus brazos me acogiste.

Y a tu halagüeño cariño,
volvió a mi alma la ternura:
sentí mi candor de niño
y sollocé de dulzura!...

*

Luna de la patria, luna
única, lánguida, grata,
cuya luz bendita es una
polvareda azul de plata.

*

No me amarga el mal contrario,
en mí no medra el rencor:
mi pecho es un incensario,
que arde y perfuma de amor.

La hostilidad, el sarcasmo
con su exhalación de abismo
podrán secar mi entusiasmo
pero jamás mi civismo.

Amo a la Patria que, adversa,
me desconoce o me olvida:
para ella será mi fuerza,
por ella daré la vida.

Amo la tierra hosca y rancia
de breñales y de espinos:
en ella mi clara infancia
soñó sus sueños divinos.

Amo la montaña eterna,
que hacia los cielos se exalta:
a su sombra mi alma tierna
aprendió a ser firme y alta.

Amo el cielo de fulgencia
no vista sobre las cimas:
en su azul mi adolescencia
tiñó sus primeras rimas.

Y te amo a ti, Luna angélica,
a quien la flor da su incienso;
a ti, Magdalena célica,
que ungiste mi duelo inmenso!

*

Luna de la patria, luna
única, lánguida, grata,
cuya luz bendita es una
polvareda azul de plata.

FRANCISCO CONTRERAS.

París, 1913.

LA EVOLUCION DE LA MUSICA

TERCERA PARTE (1)

II

Desde las primeras composiciones vocales del siglo XV hasta *Le Clavecin bien tempèré* o *El arte de la fuga* de J. S. Bach, el arte de la fuga, — la fuga es el tipo de las composiciones tonales y el género clásico por excelencia, — pasó por un largo y lento desenvolvimiento. El arte de la fuga nació directamente de los artificios canónicos de las composiciones para órgano, y durante los siglos XV y XVI con los nombres de *ricercare, toccata, fantasía, suonata,* etc., ilustrados por los nombres de Gabrielli (A. y J.), Frescobaldi, Froberger, Sweelinck, Scheidt, Pachelbel, Buxtehude, la fuga fué reuniendo los elementos más importantes de la forma que Juan Sebastián Bach elevaría a su más alto grado de perfección.

En realidad, de las formas algo imprecisas citadas un poco más arriba nacieron dos géneros clásicos: la Fuga y la Sonata. Desde el punto de vista de la cronología histórica debo ocuparme en este número de la Fuga, además porque la fuga es el prototipo universal de las obras clásicas y presenta el plan común de todas las formas musicales modernas.

---

(1) Publicamos los números más importantes de esta tercera parte del trabajo del señor Barrenechea, habiendo suprimido los dedicados a la evolución de la música religiosa, a la música de cámara y algunas páginas sobre la evolución posterior de los géneros clásicos, que habrían dado excesiva extensión a esta parte para poder ser incluída íntegramente en una revista de la índole de NOSOTROS. Las últimas partes de la obra del señor Barrenechea estudian la evolución de la música contemporánea y en particular los caracteres y significación del wagnerismo desde el punto de vista de la lengua musical, con lo que la obra se termina.

Voy a describir su esquema: La Fuga es la exposición tonal, es decir, en conformidad con las exigencias de la tonalidad, de un tema principal, que se llama sujeto, y de un tema secundario llamado contrasujeto, asociados, y que provocan por sí solos todos los elementos de esta pieza coral. (1) El centro tonal es necesariamente el tono de la tónica. En él se abre la fuga y él la concluye. El tema principal se inicia en la tónica; inmediatamente después la dominante, situada en la otra extremidad de la quinta modal, que dentro de la octava es el grado esencial, canta el tema bajo forma de respuesta, es decir, se realiza una reiteración del sujeto en la quinta superior. Generalmente el tono relativo menor de la tónica se apodera del tema luego de haber sido cantado por la dominante, encadenando como respuesta, el tono situado en su quinta superior que es el relativo menor de la dominante. Recién se muestra la subdominante. Su respuesta en la quinta superior viene a ser el sujeto en la tónica. Puede ser seguida, a veces es precedida, por su relativo menor, otras este relativo la substituye por completo, y entonces la subdominante exhibe su grado característico en los últimos compases de la pieza.

Así, pues, la Fuga se abre con el Tema expuesto en la tónica, repetido por la dominante, y termina en una reiteración de la tónica expresada o subentendida. Llegado a este punto el tema parece sufrir un retroceso y se realiza el mismo viaje en sentido inverso. Por necesidad de variedad y en consecuencia a las atracciones que los tonos vecinos ejercen entre sí, el itinerario sufre un cambio y el tema pasa por la subdominante agotando así la triada armónica, afirmando contundentemente el triunfo de la tonalidad. Este esquema expuesto es también el de la cadencia perfecta. (2) Queda por decir cómo se introducen los diversos tonos relativos. El relativo menor de la tónica es esencial. El re-

---

(1) Esta definición es de Maurice Emmanuel: *Histoire de la langue musicale.* H. Laurens, editor. M. Emmanuel agrega, para caracterizar la estructura de la Fuga: "Se trata en realidad de un *coro,* vocal o instrumental, en el que cada voz, cada parte (parte y voz, en música, son palabras sinónimas) conservará su independencia en proporción a la experiencia del constructor."

Efectivamente, la fuga, como casi toda la música de Iglesia y como la música de J. S. Bach, es música "coral", porque su estructura y su desenvolvimiento tratan de conservar siempre la independencia constante de cada una de las voces o partes.

Se consultará con provecho sobre la Fuga el respectivo artículo del Diccionario de Grove.

(2) Emmanuel, en la obra citada, agrega estas reflexiones muy a propósito para

lativo de la subdominante sigue a su mayor y a veces lo reemplaza. Habitualmente los modernos, después de Bach, como las dos escalas relativas tienen una armadura idéntica, cuando se trata de la subdominante, se contentan con enunciar el relativo menor.

Como se ve, el plan de la Fuga es simple, demasiado simple y si se concretase a una sucesión inmutable de modulaciones de un mismo tema, no podría aplicársele con mucha justicia el nombre de pieza de arte.

La fuga fué asimilándose las conquistas lejanas del contrapunto, del lenguaje polífono que vino formándose desde el siglo XIII, y del que he tratado en la parte primera. Contrapuntos dobles invertibles, imitaciones, canones, todas las variaciones del viejo contrapunto y sus artificios se pusieron al servicio del arte nuevo de la Fuga. El más importante de todos los artificios de la Fuga fué la introducción en su cerrada estructura de un "contrasujeto" invertible, y lo más diferente posible del tema principal. Este artificio creó el "dualismo temático", y en realidad toda fuga está constituída por la amalgama y el desenvolvimiento de dos temas. Los demás elementos, rítmicos y melódicos, derivan de uno u otro tema, según el arte, el gusto y el ingenio del compositor.

El arte de la Fuga consiste, pues, en organizar "melodías" simultáneas, que guarden entre sí una independencia absoluta, y es este arte el que dió a las formas simétricas de los clásicos el dualismo temático implantado en todo el arte moderno.

---

afirmar la unidad, la continuidad de la lengua musical, y que no está de más repetir: "El esquema de la Fuga es también el esquema de las sinfonías antiguas (a), del "Cuerpo de la Armonía" (b) y ¿no puede leerse en él el resumen de la doctrina de los antiguos sobre los sonidos fijos de la escala-tipo?

"Los mismos cuadros rigen — aunque los fenómenos aplicados difieran — el diagrama de la Doristi (c) antigua y el organismo de la fuga moderna. Nada revela mejor la homogeneidad del arte musical, desde Pitágoras y Arquitas hasta Juan S. Bach. No hay que cansarse de repetir esta comprobación: nuestras "notas tonales" son la armadura armónica del modo de *do* a la vez que son la armadura melódica del modo de *mi*. El Mayor moderno y el Menor antiguo tienen la misma base: en éste, sólo el juego de las quintas edifica el modo sobre esta base; en aquél, las terceras agregan su actividad a la de las quintas para construir un modo en que la Resonancia, más ampliamente aplicada, crea una armonización que termina en la Tonalidad. Esta no es otra cosa que la centralización de los acordes Perfectos mayores edificados sobre el antiguo Cuerpo de la Armonía alrededor de la Fundamental, convertida en Tónica."

(a) Son para los antiguos las consonancias perfectas.

(b) Se designa con estas palabras el esqueleto fijo, por decir así, de la escala general de los sonidos en los antiguos, que persiste a través de los períodos diversos de la historia y al que corresponden las "notas tonales" del arte moderno.

(c) Armonía nacional esencial de los griegos.

Juan Sebastián Bach (1685-1750) fué el regulador, el ordenador de la Fuga. Fué un simplificador sistemático de la escala sonora, dice Maurice Emmanuel, un centralizador extremoso en detrimento de la modalidad y cúpole la gloria de realizar la síntesis de la monodia y de la polifonía. Al imponer sacrificios a la lengua musical, enfeudada en un modo único, la enriqueció con todos los recursos de una armonía a la vez adventicia y coordinada. Y sin pensar en ver en los acordes entidades armónicas, fijó su actividad bajo el régimen tonal. Los acordes resultan en él de las combinaciones de la polifonía, no pueden ser individualizados. Derivan, sin poder aislarlos, de una escritura perpetuamente "coral" y tonal, que puede considerarse perfecta. Ni Mozart ni Beethoven, agrega M. Emmanuel, realizaron nunca un "coro" tan perfecto.

La obra de Bach es portentosa, es inmensa, es tan grande que, como dice un crítico francés que he citado en la introducción a estos apuntes, su sombra parece extenderse sobre la música entera. Es en la historia del arte músico un "hecho" esencial. (1)

Al querer definir los caracteres generales de la inmensa labor de J. S. Bach, que por sí sola es ya un universo con sus propias leyes, debo repetir lo mucho que el arte musical debe al genio italiano. Porque Bach es sin disputa un genio eminentemente nacional, pero la genealogía de sus cantatas de iglesia, de sus obras instrumentales, de sus Pasiones, de sus obras para órgano, hay que buscarlas fuera de su patria y sobre todo en Italia.

A principios del siglo XVII, como he dicho, la música italiana se había propagado por todas las cortes de Europa. Se la admiraba y se la imitaba. Henri Albert llama a Italia "madre de la música noble". En su estancia en Lüneburgo, Bach conoció las obras más importantes de la escuela italiana. Federico Manuel Praetorius, había llevado a la *Michaelisschule* de Leipzig, la *Selva Morale e Spirituale* de Claudio Monteverdi. Bach pudo ver también en la misma escuela las composiciones de Albrici, Bontempi, Carissimi, Perandi, Torri y otros. En la biblioteca de la *Johanniskirche,* de la que fué *cantor* Bach, figuraban obras de Gio-

---

(1) Sobre Juan Sebastián Bach consúltese Albert Schweitzer: *J. S. Bach, le musicien-poète.* Breitkopf y Härtel, editores; y André Pirro: *L'Esthétique de Jean Sebastian Bach,* Librairie Frichbacher, editor. Estas obras se complementan. Sobre todo el trabajo de Pirro es inmenso, por lo que significa de labor y por las proporciones de su erudición. A. Pirro es además autor de una pequeña monografía sobre J. S. Bach y de un libro sobre *El órgano de J. S. Bach.*

vanni Andrea Bontempi, de Ludovico Zacconi. Todas estas obras fueron vistas y estudiadas por Bach.

A fines del siglo XVII los italianos pusieron de moda una nueva forma del arte musical, el *Concerto grosso*. Cuando el alemán Jorge Muffat, antecesor de Bach, estudiaba en Roma el estilo italiano de clavicordio con Bernardo Pasquini (1653-1713), admiró grandemente los *concertos* de Arcangelo Corelli ejecutados, bajo la dirección del autor, por un gran número de ejecutantes. Sobre la forma de Corelli, Muffat compuso algunos conciertos que llevó luego a Alemania, haciendo conocer a sus compatriotas "esta armonía aún desconocida". J. N. Forkel, biógrafo de Bach, dice que el gran músico aprendió a pensar en música, a conocer el encadenamiento de las ideas, sus relaciones, la variedad en la modulación y muchas otras cosas en los *concertos* italianos de Vivaldi. El más eminente biógrafo de Bach, Felipe Spitta, dice que J. S. Bach redujo las obras italianas para clavicordio con el objeto de observar mejor su arquitectura y poder analizarlas a fondo.

Bach estudió con más complacencia las obras de Antonio Vivaldi, y tradujo para órgano algunas de ellas; admiró el ingenioso uso de los dos temas diferentes y la hermosa arquitectura de los *concertos* del genial músico italiano. La Biblioteca de Berlín posee una copia de una misa en sol menor del italiano Lotti, transcripta por Juan S. Bach en los tiempos de su estancia en Leipzig. Alessandro Scarlatti le dió los modelos de sus piezas rítmicas "a la manera del siciliano". Las reminiscencias que en Bach recuerdan a Giovanni Legrenzi, Arcangelo Corelli, Chiava di Lucca, Tomasso Albinoni, etc., son numerosas.

Bach remonta hasta las raíces del arte instrumental de los italianos, dice expresamente André Pirro. En 1714 adquirió una copia de las *Fiori musicali* de Frescobaldi, uno de los primeros maestros del estilo fugado. Las reminiscencias de Frescobaldi en las obras de Bach son también fáciles de hallar.

Sí, como argumenta André Pirro, Bach no esperaba ninguna revelación de la música clara y proporcionada de los italianos, porque poseía, innatos, el sentimiento de la forma y el genio de la exposición, no es menos evidente que los italianos fueron sus verdaderos maestros y que a ellos tomó las formas a las que debía dar por las expansiones de su portentoso genio, leyes invariables, definitivas y eterna vida.

En Weimar, dice a su vez Alberto Schweitzer, las sonatas y los conciertos de los italianos le revelaron lo que los maestros alemanes no podían enseñarle, porque ellos mismos lo desconocían: la arquitectura musical. Este descubrimiento le entusiasmó y púsose incontinenti a estudiar las obras de Vivaldi, Albioni, Legrenzi y Corelli, abandonándose por entero al encanto de las creaciones italianas. En el fondo es siempre un puro alemán porque en sus preludios y fugas encontramos todavía el arte sobrecargado de los Buxtehude [1]; pero en vez del abandono de antes, se siente ahora en Bach el esfuerzo hacia la claridad y la simplicidad en el plan de las obras. Lo que da a sus composiciones para órgano, que fueron las primeras en que alcanzó la maestría absoluta, su grandeza y su particular valor de obras clásicas, es precisamente esa fusión del espíritu alemán y de la forma pura italiana. Se podría decir que lo que determina la personalidad y valor de un preludio o de una fuga es la relación proporcional existente entre el espíritu italiano y el espíritu alemán.

Bach debe más a Italia que a los compositores de su patria, y puede muy bien decirse que en las grandes líneas de la evolución del arte sonoro, la obra de Juan Sebastián Bach continúa, concluye y perfecciona los movimientos históricos artísticos iniciados por los instrumentistas italianos de los siglos XVI y XVII.

La obra de Juan Sebastián Bach realizó en la música una especie de purificación. Tomó a los polifonistas italianos del Renacimiento las formas y los elementos de su lengua, que purificó de todos los restos de los antiguos modos que en ellos habían sobrevivido, y sometiendo todos aquellos elementos a las exigencias extremadas de la Tonalidad, elevó la música a una precisión verbal que ha reinado despóticamente sobre la evolución posterior del arte durante dos siglos.

III

No me propongo seguir en este número la historia detallada de las tentativas hechas para expresar en música las alegrías de

(1) Buxtehude (1637-1674), organista de Santa María de Lubeck, iniciador de los primeros conciertos de música de iglesia y autor de gran cantidad de cantatas religiosas.

la vida y la caricatura de las costumbres hasta que se constituyó el género particular y difícil de la comedia lírica, o de lo que bien podríase llamar la melocomedia. Para llenar el objeto general que estos apuntes persiguen me bastará con señalar los hechos esenciales del origen de la ópera bufa, trazar a grandes rasgos los acontecimientos de su historia y señalar lo que la lengua sonora debe a este nuevo género del teatro cantado. Según parece, los antiguos, griegos y romanos, no tuvieron la menor idea que la alegría se pudiera expresar por medio del arte de los ritmos y de los sonidos, que ellos empleaban tan sólo en la pintura de las grandes exaltaciones del alma. Los cantos populares de todos los países, más exactamente de España, Escocia, Inglaterra, Holanda, Suecia, Rusia, Polonia y Hungría, tan originales desde el punto de vista del ritmo y del acento melódico, están todos impregnados de una melancolía dulce y vaga, que en vez de expresar las libres expansiones del alma parecen cantar la gravedad triste inherente al hecho de vivir. Sólo entre los pueblos modernos los italianos y los franceses han conseguido expresar musicalmente lo alegre, lo cómico, lo bufo y lo grotesco. Se argumentará que los alemanes tienen óperas cómicas admirables, citando *Le Nozze di Figaro, L'Enlèvement au Sérail* y *Cosi fan tutte;* pero a decir verdad, la risa de Mozart es una irradiación graciosa y dulce de su divino genio que nada tiene de común con la verba satírica de los operistas italianos del siglo XVIII.

Lo que conviene decir desde ya es que así como en la evolución de las formas de la música pura o instrumental todas las naciones de Europa son tributarias de Italia, cúmplese igualmente en lo que respecta al origen del teatro lírico-cómico, como al melodrama, el destino que había hecho de Italia la gloriosa cuna de todas las manifestaciones plásticas de la vida del alma humana.

Fué a fines del siglo XV que comenzó a prosperar un teatro original italiano. Hasta la mitad de este mismo siglo esta especie de fiestas se reducía a los espectáculos dados por los juglares y bufones. Más tarde se tradujeron las comedias de Plauto y de Terencio, que se representaron en las cortes principescas, y los primeros autores italianos no hicieron otra cosa que imitar a los autores latinos.

N. d'Arienzo, en su erudita memoria *Origini dell'opera comica,* (1) dice que la principal razón por la que se unió el arte

(1) En *Rivista Musicale Italiana,* año II.

musical a los espectáculos teatrales fué el defecto de originalidad, de sana cualidad cómica, la mezquina e insuficiente reproducción de las costumbres, del primitivo teatro cómico italiano, género teatral que requiere más que ningún otro la observación y el estudio directo de la vida.

Fué entonces que para dar un cierto reposo a los intelectos fatigados en la atención continua de las palabras de la comedia, se agregó al espectáculo la música, que, el encargado de ordenar el espectáculo, o los mismos actores hacían intervenir en los momentos que les parecía. Cuanto más popular era la representación tanto más gustada era la intervención de la música.

Un autor del tiempo dice expresamente: "la comedia se ha hecho tan aburrida, y es tan despreciable que si no es acompañada con las maravillas de los intermedios, no hay persona que la pueda sufrir. La razón de ello está en la gente sórdida y mercenaria que la ha reducido a tan vilísimo estado".

Orazio Vecchi, canónigo modenés de la Capilla de Correggio, tuvo el pensamiento de secundar el deseo del público, ó quizás la idea de recordar, según la opinión de muchas personas cultas, el antiguo teatro latino, y escribió las palabras y la música de una ópera escénica titulada: *L'Anfiparnaso* (Alrededor del Parnaso) representada en Módena en 1591, obra que puede considerarse la última en estilo madrigalesco y como la primera ópera bufa. Curioso resultará saber, porque parecerá imposible, que todas las escenas de este trabajo, sin excepción: monólogos, diálogos, preguntas y respuestas, todo ha sido puesto en música a cinco partes en estilo madrigalesco. Su acción es un *concertato,* un coro que canta constantemente la parte de todos los personajes, desde la primera a la última escena. Fácil es deducir que no existe ninguna relación de expresión entre el carácter del personaje y la voz, porque sea cual fuere, hombre o mujer, serio o cómico, únicamente está representado por el coro. Orazio Vecchi desconociendo o no queriendo aceptar lo que intentaba la *Camerata fiorentina,* que buscaba la forma musical para el melodrama, adaptó a una acción escénica la polifonía madrigalesca, entonces en voga y siguiendo la dirección de la escuela flamenca, se preocupó tan sólo del desarrollo de las voces en contrapunto, olvidando por completo los personajes.

La aparición del melodrama, y sobre todo la primera representación de la *Euridice* de Rinuccini, con música de Peri y Caccini,

de todo lo que he hablado en otro número de estos apuntes, representación que tuvo lugar en Florencia el 6 de octubre de 1600, dió un golpe de muerte a todos los géneros poético-musicales de moda hasta entonces: *Madrigali, Villanelle alla napolitana, Mattinate, Rappresentazioni di bataglie, giuochi e cacce.*

A la vez perdió parte de su vigor el arte del contrapunto, para dar lugar a las nuevas y variadas formas monódicas. El triunfo de las monodias, de la melodía vocal, creó el *cantante,* el *virtuoso,* y al estudio de la técnica vocal se agregó el de la expresión vivificado por la tonalidad y por el ritmo.

En un principio al lado de los melodramas de Rinuccini sólo florecieron ensayos y curiosidades musicales de imitación de la naturaleza más grotescas que divertidas. Como dice N. D'Arienzo, lo cómico no se elevará a verdadera expresión artística hasta el momento que el espíritu no le dé sentido elevado. Su efecto no consiste en la alteración de la forma si no en la exageración de los signos característicos de las costumbres, de las tendencias, de las pasiones humanas.

Los compositores desarrollaron su actividad en el campo de la ópera seria. Faltaban las fábulas cómicas. Pero hacia 1620 el teatro musical fué arrastrado por la decadencia del gusto literario que distingue a la Italia del siglo XVII. A las apariciones sobrenaturales se agregaban pasos de la más baja comicidad. A los trágicos se agregaban personajes cómicos y ridículos. Se sostenía que sin rebajar el decoro del arte podíanse variar las tragedias con escenas graciosas, y se citaba como ejemplos el *Cíclope* de Eurípides, el *Anfitrión* de Plauto. Un célebre actor del tiempo, Battista Veronese, fué el primero en representar una tragi-comedia pastoral: *La Pazzia d'Orlando.* Los maestros de poesías y de melodías creían de buena fe resucitar el teatro antiguo, y Orazio Vecchi, en el prólogo de una obra sostiene la combinación de la tragedia con pasos cómicos, según un precepto aristotélico y cita en su apoyo al *Cortigiano* de Castiglione y al poeta Tasso.

Puede asegurarse, pues, que si la comedia no floreció como una forma de arte independiente, quizá por no existir el Rinuccini que le hubiese dado sus primeras leyes, las obras melodramáticas de la primera mitad del siglo XVII revelan ya los primeros trazos de la expresión festiva y cómica. (1)

---

(1) Muy acertadamente N. D'Arienzo, a quien sigo constantemente en este número, dice: "No se puede ser buen crítico si al juzgar del pasado queremos aplicar

Sorrentino, autor de *Fedelta trionfante,* con música de Giuseppe Alfiero, 1655; Paolella, autor del melodrama, *Il ratto di Elena,* con música de Francesco Cirillo, 1655; G. A. Cicognini, autor del drama *Orontea,* música del abate A. Cesti, Venezia, 1649, son los primeros libretistas y compositores de la comedia musical italiana, quienes más sobresalieron entre los autores de aquel tiempo. N. D'Arienzo detiénese particularmente en el análisis del drama de Cicognini y Cesti. Se trata de una obra de argumento pueril y pobre, que podría ser una comedia si sus personajes fueran de más humilde condición. Fué más tarde puesta en música por el napolitano Cirillo, y aunque el estilo de su partitura no ha de considerarse como el precursor del estilo de la *Serva padrona* de Pergolese, se cuenta esta partitura como un primer documento de la melocomedia italiana, por su inspiración agradable y a veces genial. Su autor, Cirillo, parece representar el paso de la escuela florentina a la napolitana, que fué la verdadera creadora de la comedia musical, pasando la música antes por las composiciones de la escuela véneto-romana, que siguió a la florentina y antecedió a la napolitana.

La ópera bufa no fué en sus principios más que un intermedio amplificado. La expresión cómica de los melodramas de principios del siglo XVII, fué adquiriendo poco a poco una independencia relativa, que tuvo su apogeo, antes de adquirir la forma de una obra artística independiente, en el *Intermezzo.*

La economía de la ópera bufa era a lo menos dramáticamente bastante simple. Como el argumento desarrollaba escenas populares, bastaba como escena una plaza, una calle, una habitación y un jardín. A diferencia de la ópera seria, la ópera bufa presenta como signo característico el *pezzo concertato,* el concertado, la introducción, el final escénico con muchos personajes para dar término a los actos, momento en que la acción muéstrase en su más vivaz exposición.

Paisiello en la tragedia *Pirro,* de Giovanni Gamerra, represen-

---

las ideas del presente. No quiero justificar ni alabar aquellos primitivos movimientos artísticos, sino tan sólo explicar las razones de su formación. No se está lejos de la verdad al creer que de aquí a un siglo no serán pocos los que hallen en el arte contemporáneo muchos motivos de severa censura. Recuérdese con cuánta melodía, con qué eficacia de dibujo y de color ha sido puesta en música la muerte de Sigfrido, herido traidoramente por Hagen, espléndida página wagneriana; recuérdese la muerte del Marqués de Possa herido de muerte con arma de fuego. Semíramis, herida involuntariamente por su hijo, no da más que un grito, uno solo: ¡Oh, Dios mío!, y cae muerta. ¿Quién tiene razón?" — Loc. c.

tada sobre la escena del San Carlos, en 1787, fué el primero que introdujo en el género de la ópera seria la introducción y un final concertante y además la banda militar en escena. Sin embargo, estas innovaciones no eran bien consideradas por todos. (1)

Según parece, a los personajes de la comedia, siendo más reales, se les concedía el derecho de moverse, desesperarse, luchar, dialogar vivamente, en una palabra, ser más humanos, lo que no sucedía con los de la tragedia musical. Tal vez como consecuencia de ello Vinci y Pergolessi pudieron escribir los primeros *pezzi concertati,* los primeros conjuntos. Logroscino creó el final bufo, del que pasa por inventor Piccinni por haberlo perfeccionado. En aquel tiempo el más célebre fué el de la *Cecchina,* de Piccinni, que marca un inmenso progreso en relación al *settimino* del *Rey Teodoro,* de Paisiello. Citemos además el gran final del *Matrimonio segreto* de Cimarosa, sólo superado por el del *Barbero di Siviglia* de Rossini.

Entre los compositores dramáticos de la mitad del siglo XVII, cuyas obras han tenido alguna importancia sobre la evolución de la lengua universal hay que citar después de Cirillo a Francesco Provenzale, maestro de Scarlatti. Es notable el progreso que la música realizó con Provenzale. Su orquestación, relativamente a la de sus antecesores, es mucho más rica en *movimientos,* en dibujos musicales vivacísimos, abunda en nuevos efectos y se convierte con arte maestro en un elemento necesario al arte melodramático.

Con Provenzale termina el período musical anterior a Scarlatti.

En los primeros años del siglo XVIII los maestros del género cómico fueron G. Veneziani, Antonio Orefice, Tommaso Mauro, Micheli De Falco, Giuseppe De Maio, Gaetano Latilla e Nicola Pisano; pero todos estos maestros, en lo que importa al historiador de la lengua musical, no tienen alguna importancia al lado de Alessandro Scarlatti (1659-1725) genial compositor de la escuela napolitana, precursor de la música moderna, de la vocal, de la instrumental, de la religiosa como de la profana, que dió más vigor al elemento tonal y rítmico, y que puede ser considerado como el Juan Sebastián Bach de la música italiana. Fué el

---

(1) Sobre la historia de cada uno de los principales teatros italianos puede consultarse Arnaldo Bonaventura: *Saggio storico sul Teatro musicale italiano,* Giusti. editor; con una buena bibliografía.

creador del recitado instrumental u obligado, y su *aria,* de desenvolvimiento amplio, con su *Da capo,* que es una de las columnas fuertes del edificio musical, presenta por primera vez bien orientado el valor lógico y psicológico de esta forma esencial del teatro clásico melodramático. Aceptó la clásica cadencia del recitativo italiano, que había encontrado en las obras de la escuela romana, y en lo que no hicieron otra cosa que imitarle los músicos posteriores, Paisiello, Cimarosa y Rossini. Scarlatti abandonó el viejo "ritornello" de la canción, forma inicial melódica, considerada ya la orquesta como cantidad dramática, y asocia tan hermosamente la palabra con el canto, evitando las cadencias de la salmodía, que, como ya he dicho, creó el tipo definitivo del aria bufa. Dió a la palabra una expresión musical más lógica, separó claramente los dominios del recitativo y de la expresión melódica, y fué el verdadero creador del aire, del dúo, de todas las formas de la melodía vocal, que acompañó con una armonía llena de modulaciones incidentales y por una orquesta en que imperaba el cuarteto de cuerdas, acompañado por la flauta, oboes y cornos.

Después de Scarlatti, que es su verdadero fundador, hasta Cimarosa, muerto en 1801, que es su último representante, la escuela napolitana se divide en tres grupos de compositores que expresan las principales fases de su desenvolvimiento. En el primer grupo que remonta hasta los principios del siglo XVIII, hay que colocar los sucesores inmediatos de Scarlatti, Vinci, Pórpora, Durante, Pergolesi y Leo; en el segundo grupo se distinguen los nombres de Jommelli, Traetta y Piccinni, el rival de Gluck, y por último hay que considerar a músicos como Guglielmi, Sacchini, Paisiello y Cimarosa. Los nombres de todos estos compositores llenan un siglo de historia, resumen todos los progresos de la música italiana, desde los primeros músicos venidos después de Monteverdi, Caccini y dei Cavalieri, hasta los tiempos de la revolución francesa, que abrió también una nueva era en la historia del teatro cantado.

Los verdaderos discípulos de Scarlatti, Nicola Fago, Gaetano Greco, Ignazio Gallo y el más importante de todos, Francesco Durante, fueron compositores contrapuntísticos y de iglesia. Francesco Mancini y Carmine Giordano escribieron intermedios cómicos que no se señalan por nada notable.

El músico teatral que verdaderamente continúa la obra de Scar-

latti es Leonardo Vinci (1690-1732), también compositor religioso de importancia, pero que tiene derecho al título de reformador del gusto público por sus obras serias: *Didone, Artaserse, Catone,* y por su ópera bufa dialectal *Zite'ngalera,* que hizo su fama de excelente compositor.

G. B. Pergolesi (1710-1736), autor de los intermedios de la *Serva padrona,* cantados por primera vez entre uno y otro acto de su ópera *Prigionero superbo,* el 28 de agosto de 1733, en el teatro San Bartolomé, en Nápoles, es reputado como el compositor que dió una de las primeras obras maestras de la música bufa napolitana. Ejecutados, junto con otras óperas cómicas en 1752 en la sala de la Opera de París, estos intermedios dieron a conocer a los franceses un nuevo género musical. Blavet, autor del *Jaloux corrigé (pastiche italien),* Monsigny, autor de *On ne s'avise jamais* y Dauvergne, autor de los *Troquereurs,* imitaron los intermedios de Pergolesi, creando así las primeras óperas cómicas francesas. (1)

La reputación de Pergolesi, más grande y más popular que la de los maestros más célebres de la primitiva escuela napolitana, reposa sobre tres obras diferentes: los mencionados intermedios, *La serva padrona,* un *Stabat Mater* y un *Salve Regina* para una voz, dos violines, bajo y órgano. Fué en realidad el más genial de los compositores cómicos italianos, pues su música de iglesia no es de gusto muy severo, ni sus inspiraciones melódicas de un sentimiento muy elevado, porque recuerdan más bien las melodías de que hizo gala en los comentarios de su graciosa e inmortal ópera bufa.

Hacia mediados del siglo XVIII parece realizarse una amalgama del género serio y del género cómico, los autores escriben indiferentemente sobre una u otra cuerda, y reducido el drama

---

(1) Reproduzco aquí una nota de N. D'Arienzo a su memoria, que se hará bien en relacionar con lo que en otra parte de este libro digo respecto de la música en Francia:

"Léese en la rara edición de las obras de Rousseau, París, 1827: La estancia en París de una compañía de bufones italianos, desde el mes de Agosto de 1752... en esta estancia de 20 meses representaron doce comedias o intermedios, entre las principales, además de la *Serva padrona: La Finta Cameriera,* de Atella; *La Scaltra governante,* de Cocchi; *La Zíngara,* de Rinaldo da Capua; *Il Parctaio,* de Jommelli, e *I Viaggiatori,* de Leo. El editor Garney observa: El éxito de estos intermedios no fué siempre el mismo; pero bastaron para hacer conocer a la nación francesa un género de música del que no tenía ni siquiera idea. Marmontel dice lo mismo: reconoce que la *Serva padrona* sirvió de escuela a los franceses". Véase De Villars, *La Serva padrona, son apparition à Paris en 1752, son influence, son analyse,* etc.

por las exigencias de la moda y la tiranía de los cantantes a un suceder de arias, el objeto principal del libretista consistía en distribuir no menos de dos arias para cada personaje. En otro lugar de este libro hago más detenida referencia a la influencia que los virtuosos tuvieron sobre la evolución del arte melodramático, y sólo me toca aquí hacer notar que la virtuosidad o gimnástica vocal, como se ha notado, es un atributo particular del género serio. N. D'Arienzo compara acertadamente *Don Giovanni* de Mozart y el *Matrimonio segreto* de Cimarosa, dos obras maestras en ambos géneros. El aria seria está adornada de *fioriture* poco estéticas, mientras que el aria cómica no posee ninguna. Compárese el aria de Ottavio: *Il mio tesoro,* especie de repetición del tema preparado por una vocalización propia del clarinete, con la bellísima aria cómica de Zerlina: *Vedrai carino;* la de Elisetta: *Se son vendicata,* cuya primera parte tiene una vocalización de trece compases sobre la última sílaba de la palabra *fedeltá,* con la divertida aria cómica de Carolina: *E vero che in casa.* (1)

Hasta en el género religioso las vocalizaciones hicieron estragos. N. D'Arienzo señala las vocalizaciones en la Misa en *sí* menor de Bach, la fuga tonal sobre las palabras *Kyrie Eleison,* no en género coral, sino en estilo florido de la *Misa de Requiem* de Mozart. Se podrían citar pasajes por el estilo en la *Misa de Requiem* de Verdi y en el *Stabat Mater* de Rossini.

Si tan grandes compositores, para satisfacer las vanidades de sus intérpretes virtuosos, se sometían de buena gana a adornar con innecesarios arabescos sus inspiradas melodías, es lógico suponer que aquellos intérpretes poseyeran cualidades admirables que o justificaban o explicaban tan extraño proceder por parte de los compositores. En efecto, si el siglo XVIII es para la música dramática la época más gloriosa de la historia, porque durante él se ven aparecer los genios más admirables y los artistas más fecundos y más inspirados, que elevaron a su respectivo apogeo todas las formas de la música teatral e instrumental, por una correspondencia natural y feliz fué también la época más fecunda en geniales intérpretes, virtuosos como nunca se vieron en los tiempos posteriores, que eran músicos consumados y excelentes que cantaban las melodías dándolas un valor tan excepcional que provocaba la admiración de los mismos autores. Aque-

(1) *Origini dell'opera cómica.*

llos intérpretes eran verdaderos poetas que sobre la melodía del compositor elevaban una verdadera obra maestra de gracia, de agilidad y de fantasía.

Si la repetición de las mismas formas tonales y rítmicas terminan por provocar la monotonía y la saciedad, si las formas vocales dieron de si todo lo que parecían contener, cayendo posteriormente los músicos que las explotaron en la trivialidad y en la repetición, paralelamente los virtuosos degeneraron en los gestos estereotipados, en la repetición servil, en la imitación sin genio, que tan ridículo ha hecho para el público contemporáneo el clásico teatro de "ópera italiana".

V

La historia de la sonata es la historia del esfuerzo por resolver uno de los más singulares problemas que se hayan presentado al espíritu del hombre y su solución es una de las más felices obras debidas a sus instintos artísticos.

Al reproducir las mismas palabras con que empiezan las 31 columnas que el Diccionario de Grove dedica a la Sonata [1], he querido señalar la importancia que esta forma tiene sobre el desenvolvimiento de la música. Esta reseña de su evolución quedará sin duda muy por debajo de la importancia del asunto; pero recordaré en mi descargo que, si como se lee en el citado artículo del Diccionario de Grove, "una sonata es, como su nombre indica, *solamente* una pieza sonora, una simple concadenación de sonidos, independiente de todo texto poético y de toda ayuda de voces o de palabras", es una pieza de tal importancia por su estructura, que dió origen, mejor dicho, impuso las leyes de su constitución a todas las formas superiores de la música pura. Beethoven, dice Wagner en el folleto antes mencionado, fué siempre un compositor de Sonatas, porque la forma-sonata le dió la norma, el criterio para la creación de sus mejores composiciones. El asunto es, pues, demasiado amplio y sólo la exposición completa de todos los problemas y estudios que sugiere demandaría un grueso volumen.

---

(1) Consúltese como muy importante, sobre los orígenes de la Sonata, a más del citado artículo del Diccionario inglés, la obra de J. S. Shedlock, *The piano-forte Sonata*, Methuen, editor. Las informaciones de Shedlock han servido a Henri Michel para sus conferencias sobre la Sonata antes de Beethoven, editadas por Fischbacher, París.

Voy a trazar aquí brevemente la evolución de la forma clásica por excelencia, en su última exposición, que es la Sonata para piano.

En un principio, dice el articulista del Diccionario inglés, el nombre de Sonata fué adoptado como antitético del nombre de Cantata, que se daba a los trozos destinados a la voz humana. Sonata era cualquier trozo instrumental; pero la misma palabra sirvió más tarde para designar una forma de la música instrumental que podía escribirse para uno, dos, tres (trío), cuatro (cuarteto) o muchos instrumentos (sinfonía). En el siglo XVIII se aplicó la misma palabra en un sentido más restringido, para designar piezas instrumentales destinadas tan sólo a uno o dos instrumentos.

La música instrumental separada del canto religioso, se convirtió en la Sonata de iglesia, que heredó la técnica perfeccionada de la música religiosa, la primera en producir obras maestras, lo que explica el predominio en aquella forma de un estilo grave, en imitaciones, rigurosamente fugado. Porque el arte de la fuga y el estilo en contrapunto es de origen vocal.

A su vez, la música instrumental separada de la danza fué en su principio una serie de danzas que se escuchaban sin bailar. A pesar de sus orígenes populares eran aires de danza compuestas de pasos y giros que formaban un conjunto de evoluciones absolutamente ordenadas que se repetían muchas veces, lo que explica la importancia que hasta en la forma más evolucionada de la Sonata tuvieron siempre el retorno y el encadenamiento de los temas.

En el número III de la segunda parte tuve que hacer referencia a la primera forma embrionaria que los alemanes llamaban *Partien* y los italianos *Ricercari da suonare.* Se llamaron más tarde *Suites.* En una *Suite* se reunían las danzas más características de diversos países de Europa. Ordinariamente se formaba de un preludio y cuatro danzas: la *Alemana,* la *Corriente,* de origen italiano, la *Zarabanda,* española, y la *Giga* de origen inglés o escocés. A veces se agregaba una danza francesa, *Gavota, Pasapié, Rigodón* o *Bourrée,* y otras, una danza era reemplazada por un *Aria.* Cierta unidad de conjunto era obtenida tan sólo por la tonalidad. Las *Suites* más antiguas fueron escritas para la sinfonía. Poco a poco esta sucesión de danzas se convirtió en un conjunto más orgánico, se tuvo las formas embrionarias de la sonata de

iglesia y de cámara, hasta que los alemanes dieron a la forma de los italianos la constitución descripta por Luiggi Torchi, que se convirtió en la forma universal de los géneros clásicos. Su evolución en la música instrumental ha sido estudiada con alguna detención en el número II de la segunda parte. La forma-sonata, de origen religioso y popular a la vez, puede considerarse como la forma artística musical por excelencia, pues era una expresión de los sentimientos fundamentales del alma de la muchedumbre, y se elevó, desde el punto de vista de las formas, a una arquitectura exterior que realiza las condiciones externas de la obra artística: la variedad en la unidad.

Así como la música instrumental en sus principios se limitó a acompañar o a sostener las voces, en sus orígenes el clavicordio sostenía con un bajo continuo las voces cantantes de los violines. Se dió independencia al clavicordio, cuando más tarde con su práctica sucesiva se vió que era un instrumento completo, del cual podían sacarse efectos armónicos y polifónicos. La primera sonata para este instrumento fué compuesta en 1695 por Juan Kuhnau, (1661-1722), cantor de la Iglesia de Santo Tomás, en Leipzig. La ópera y los virtuosos italianos de Nápoles, Roma y Venezia, distraían toda la atención pública de Italia como de Alemania, y puede decirse que Kuhnau creó el nuevo género en medio de una obscuridad relativa y de un injusto olvido [1].

De uno a otro grupo de sus obras el estilo de Kuhnau se hace sucesivamente más complejo y su ejecución más difícil, se debate generalmente contra el formalismo escolástico imperante, que le parecía no convenir ni a la sonata ni al clavicordio, y busca obstinadamente la expresión, imita la naturaleza y revela en todas sus composiciones un genio independiente, una rica fantasía y una inspiración espontánea y muy poética. Kuhnau dió además el modelo más perfecto de la música antigua con programa, en su *Representación musical de algunas historias bíblicas compuestas para clavicordio por J. K. para recreo de los aficionados,*

---

(1) La personalidad original del viejo músico se manifiesta en su música para clavicordio, que forma cuatro colecciones: *Neue clavier Uebung* (Nuevos estudios para clave), 1.ª y 2.ª partes; *Frische clavier Früchte* (Frutos nuevos del clavicordio) y las *Historias Bíblicas.* Los tres primeros fueron publicados en Francia, por Farrene, en 1861, en el *Trésor des pianistes.* Shedlock, en Londres, en 1861, reeditó parte de las *Historias Bíblicas.* Las cuatro colecciones fueron publicadas en un volumen en 1900, por la casa Breitkopf y Härtel en la importante colección *Denkmâler Deutscher Tonkunst.* Esta edición reproduce fielmente las epístolas dedicatorias y los prefacios mismos de Kuhnau.

en la que intenta contar musicalmente algunos episodios sobresalientes de la Historia Santa. Sólo me resta dejar constancia de que estas *Sonatas bíblicas* son más bien de forma libre, su desenvolvimiento musical está determinado por el asunto que cada una trata, y se separan igualmente de la sonata de aquel tiempo como de la sonata clásica, es decir, la sonata perfeccionada por Felipe Manuel Bach (1714-1788).

Fué este hijo del gran Sebastián Bach, el único que fijó la forma definitiva del modelo creado por los italianos, forma que más tarde Haydn y Mozart iban a legar al cuarteto y a la sinfonía. Felipe Manuel Bach escribió alrededor de 18 sinfonías, 52 conciertos, cantatas, oratorios, muchas piezas vocales profanas y religiosas, y más de 200 piezas para clavicémbalo, pero su genio renovador se reveló en las Sonatas que pueden considerarse como el punto inicial de la técnica moderna del piano. En 1742 Bach publicó su primera colección de Sonatas; siguieron luego, en 1745, las *Wurtemburg-Sonatas,* que obtuvieron gran éxito y popularizaron el nombre del autor; en 1760 las *Seis Sonatas con variantes en las repeticiones;* en 1766 las *Sonatas fáciles;* en 1770, las *Sonatas para las damas,* y por último desde 1779 a 1787 seis colecciones sucesivas de *Sonatas para los conocedores,* que son consideradas como la parte más importante y mejor de las obras de Bach.

Históricamente sus composiciones instrumentales son las que guardan mayor significación, desde que el desenvolvimiento de las grandes formas de la música instrumental, es, como he dicho, la gran característica de los tiempos modernos. Su música vocal, casi toda de iglesia, es fría y monótona, cualidad que debe atribuirse al seco racionalismo de aquella época. En sus composiciones para clavicémbalo reveló y desenvolvió admirablemente la técnica de Juan Sebastián Bach, desarrollando, en oposición al método de contrapunto que imperaba en la sonata antigua, el procedimiento armónico, y dando a la disposición de los temas y a la tonalidad más complejidad y a la vez más simetría.

Voy a detenerme un poco, requerido por la importancia del asunto, sobre los progresos debidos por la sonata clásica al segundo hijo de Juan Sebastián Bach.

La primitiva Sonata se diferenciaba apenas de la *Suite,* por dominar en ambas el estilo preciso del contrapunto. La fuga era el modelo perfecto y común de la música vocal y de la música ins-

trumental. Con el imperio progresivo de la armonía la Sonata se convirtió en el tipo de un arte nuevo, más libre y más personal. Felipe Manuel Bach realiza el primer paso desde la sonata antigua en estilo fugado y de contrapunto hacia la sonata en estilo armónico. Felipe Manuel Bach, es el lazo de unión que va de Juan Sebastián Bach a Beethoven. La diferencia de los dos géneros de composición, géneros separados por las sonatas de Felipe Manuel Bach, fué espiritualmente señalada por un *bon mot* recogido por Henri Michel y debido a Hans von Bulow que tan afecto era a esta clase de agudezas: decía que los 48 preludios y fugas del *Clavecin bien tempéré* de Juan Sebastián Bach y las 32 Sonatas para piano de Beethoven son el Antiguo y el Nuevo Testamento de la música moderna.

La Sonata de Felipe Manuel Bach se divide en tres tiempos, de los cuales sólo el primero está sometido a una forma fija. Los perfeccionamientos que F. M. Bach aportó a la primitiva forma creada por los italianos han sido sucintamente descriptos en el número II de la segunda parte, y sería ocioso repetir aquí aquella descripción. Esta forma comprende el primer tiempo. El segundo es un andante o un adagio escrito en tono vecino del tono del primer tiempo, y el conjunto finaliza por un movimiento rápido en el tono inicial de la Sonata.

Se ha notado con razón que esta disposición de la Sonata guarda una simetría bastante análoga a la de la poesía lírica griega, como se muestra en las Odas de Píndaro o en los coros de las tragedias de Esquilo y de Sófocles, si bien la música por sus elementos propios — ritmo, melodía y tonalidad — es fuente de combinaciones más delicadas, más variadas y más complejas que las de los maestros clásicos. Así ha sucedido que los músicos del siglo XIX sometieron con mayor o menor precisión sus inspiraciones a las leyes de este modelo ideal, al que Haydn, Mozart y Beethoven dieron sus proporciones más armoniosas.

Corresponde decir que en las Sonatas de Felipe Manuel Bach el primer tiempo es casi siempre el más débil, y dentro de la rigidez de la forma sus ideas melódicas resultan como ahogadas y violentadas y su desenvolvimiento confuso y un tanto apresurado. En la segunda parte, que comprende el movimiento lento, F. M. Bach fué siempre más feliz, porque encontrándose aquí en plena libertad, su inspiración pudo expandirse con toda seguridad e independencia. Este segundo tiempo de la Sonata, que es a

veces una especie de romanza compuesta de dos temas, tras una simple y amplia frase melódica, un tema con variaciones o un aria en el viejo estilo en contrapunto, dió a F. M. Bach oportunidad de sobrepasar en invención y sentimiento patético a Haydn y al mismo Mozart.

Creo haber dicho ya que el último tiempo es siempre un trozo de carácter brillante y de movimiento vivo que reproduce, aunque muy libremente, el plan del primer allegro, terminando sin embargo por una importante coda. Este tiempo fué creado por una lógica espontánea e instintiva para dar armonía y proporción al conjunto, así como los antiguos maestros de la *Suite* siempre terminaban con un aire lleno de vivacidad.

Faltaba a esta hermosa forma de la Sonata ser fecundada por las invenciones de un músico de verdadero genio. Haydn y Mozart, que casi nada modificaron en la economía exterior de la forma clásica, le dieron, sin embargo, una belleza tan expresiva, una elegancia tan ligera y graciosa, y tan sinceros acentos, que hay que colocar sus producciones, no sólo como los modelos perfectos del género, sino como imperecederas obras de genio.

Para hablar de las Sonatas de Mozart, Clementi, Dussek y Rust, para llegar luego a Beethoven, tendría que detenerme en las cualidades distintivas del estilo de cada uno de ellos, lo que no cuadra en la índole de este trabajo, y corresponde mejor a una historia biográfica de la música. Análisis de tal naturaleza no pueden más que resolverse en paráfrasis literarias, más o menos poéticas, más o menos elocuentes. ¿Quién podría revelar en prosa en qué consiste el genio de Mozart, mejor dicho, la belleza y el encanto misterioso que se desprenden de sus Fantasías? En música la descripción, cuando no se trata de analizar formas precisas, se convierte en metáfora.

Beethoven heredó de Mozart la forma clásica, la fecundó con el espíritu de los tiempos nuevos, con el espíritu del hombre posterior a la revolución francesa, dedujo de ella todo lo que podía dar, y con algunas de sus 32 sonatas la elevó a las gloriosas alturas de las obras inmortales del espíritu humano [1].

---

(1) Después de los sesenta años transcurridos desde el día de la aparición del libro de Guillermo de Lenz: *Beethoven y sus tres estilos* (reeditado en francés en 1909 por M. D. Calvocoresi) sigue siendo el mejor que se pueda recomendar sobre las Sonatas de Beethoven. Todos los críticos posteriores de las Sonatas han bebido en este libro sabio, de estilo un poco fantástico, de una materia tan abundante y tan varia, tan fecundo en observaciones de todo orden, de un espíritu tan original

VI

En *Gli Albori del melodrama* Angelo Solerti dice: Sólo faltaba a esta última producción artística (el drama lírico) del genio italiano atravesar los Alpes, lo que muy pronto aconteció. Los cantantes que habían cruzado los Alpes muy frecuentemente, habían preparado el terreno a la difusión de las nuevas formas del arte musical, y entre todos ellos hay que contar en Baviera al más famoso, Orlando de Lasso.

El elector de Sajonia envió al joven Enrique Schütz (1585-1672) a estudiar a Venezia bajo la dirección del maestro Giovanni Gabrielli, (1558-1613) desde 1609 hasta 1612, y volvió una segunda vez en 1628, después de la muerte de su primer maestro. Schütz puso en música y representó en Dresde la *Dafné* de Rinuccini, traducida por Opitz, y en 1638 compuso un baile, *Orfeo y Euridice*.

Desde hacía muchos años los archiduques de Austria realizaban repetidos viajes a Italia y muchas oportunidades habían tenido, sobre todo en Florencia, de asistir a representaciones musicales. A las fiestas de Mantua, en 1626, cuando se representó la *Europa* de Balduino de Monte Simoncelli, asistía el archiduque Leopoldo, hijo de Fernando II, que tan entusiasmado quedó con el espectáculo que poco después lo introdujo en Viena, donde se radicaron, bajo la protección de los príncipes, poetas italianos como Cesarei, Nicoló Minati y Francesco Sbarra.

En diciembre de 1645 se dió en París la primera representación de *La finta pazza* de Giulio Strozzi, con música de Sacrati. No fué un éxito, pero el 26 de febrero de 1647, a iniciativa del cardenal Mazzarino se renovó la tentativa con el *Orfeo* de Francisco Buti, música de Luiggi Rossi y el melodrama se impuso también a los franceses.

Venezia, fué, pues, el punto de intercesión entre el genio de los pueblos del norte y el de los pueblos meridionales. La Alemania, como se ha visto, fué una de las primeras naciones conquistadas

---

y sincero, y que a pesar de algunos errores pueden leerlo todos, técnicos y simples aficionados, con sumo provecho. Creo que difícilmente la música y sus problemas técnicos habrán inspirado nunca un libro de mayor interés que éste, si no es el otro del autor *Beethoven, eine Kunst-studie*, 6 volúmenes, que desgraciadamente no ha tenido aún traducción francesa que lo hubiera popularizado entre los lectores latinos.

por la nueva civilización de Italia. Pero es menester distinguir entre Alemania del Sur, que comprendía Austria, Baviera, Wurtemberg y el Palatinado y parte de Sajonia en que dominaron absolutamente los gustos, las artes y las costumbres artísticas importadas de Italia, y la Prusia del Norte, constituída por ciudades libres y anseáticas, de genio indócil, y en las que se manifestaron los primeros esfuerzos artísticos por sacudir el yugo todopoderoso del drama lírico y del genio italianos.

La imitación de Italia fué llevada tan lejos que hasta en el culto protestante, movimiento religioso más nacional que teológico, se introdujeron todas las sensualidades del estilo de canto italiano, iniciadas por Emilio dei Cavalieri y sus imitadores.

Los discípulos alemanes de Juan Gabrielli y los admiradores de la ópera italiana, se dividieron prontamente en dos grupos: los músicos que imitaron con docilidad el estilo de la ópera italiana y los músicos religiosos que quisieron dar un carácter independiente a la música alemana. Entre los primeros hay que recordar los nombres del ya citado Schütz, Graün, músico favorito del Gran Federico, y entre los otros a Juan Eccard, Stobaus, Enrique Albert Miguel Praetorius. Schütz y Graün escribieron en ambos géneros. Siguiendo la tradición sentada por estos primeros maestros, el arte nacional alemán invadió poco a poco las pequeñas cortes que formaban la antigua denominación geográfica de Alemania. En 1678, la ciudad libre de Hamburgo construyó el primer teatro, donde se representaron las óperas de Keyser, Haendel, Telemann, Matheson y otros cuyos nombres la historia no recuerda, obras escritas en lengua nacional, pero que por la música hay que considerarlas como una imitación más o menos libre de la ópera italiana. El éxito del teatro de Hamburgo debióse al espíritu nacional que lo sostuvo, orgulloso de oponer sus músicos, sus virtuosos y sus cantantes a los de Italia que eran tan bien vistos por los príncipes germanos. Este movimiento de independencia se prolongó hasta Leipzig, donde residia el gran Sebastián Bach, y de esta ciudad pasó a Berlín, donde dos célebres teóricos, Kirnberger y Marpurg, se habían opuesto radicalmente a los gustos y a los favoritismos del emperador Federico.

En el orden dramático este movimiento no tuvo resultados verdaderamente fecundos. Fué en la música religiosa y puramente instrumental, en los oratorios de Haendel, en la obra inmensa de Juan Sebastián Bach, donde el genio alemán desarrolló sus cua-

lidades profundas y meditativas. Haendel y Bach son, en efecto, los dos más grandes músicos que produjo Alemania antes de la aparición de Haydn, de Gluck y de Mozart.

Mas si el apogeo del contrapunto y de la fuga, vivificadas estas formas por un extraordinario genio melódico, se realiza en Juan Sebastián Bach, el estilo de sus contemporáneos, de los Keyser, Telemann y Hasse, de los sinfonistas de Mannhein, es absolutamente tributario del estilo italiano. Es el origen del estilo de los clásicos vieneses, y, a su vez, encontrará su apogeo en los músicos mayores de la escuela alemana, Mozart y Beethoven. Los Keyser, Telemann, Matheson, experimentaban una instintiva adversión por los representantes de lo que ellos llamaron "la antigüedad musical": los contrapuntistas y los canonistas. Telemann fué el primero en manifestar sentimientos de esta naturaleza. Se coloca abiertamente del lado de los modernos, y los modernos son para él los melodistas. "El canto, escribe, es el fundamento de la música. Quien compone debe cantar todo lo que escribe". Y agrega que un artista joven debe colocarse abiertamente del lado de los melodistas italianos y no del lado de los músicos viejos, "desprovistos de invención, escritores de simples deberes de contrapunto en que es imposible hallar la más corta melodía."

Mattheson, el más importante teórico musical de la época, habla de igual manera. En su *Crítica Música,* de 1722, se alaba de haber sido el primero en insistir enérgica y expresamente sobre la importancia de la melodía. En 1723 emprendió una violenta batalla en honor de la melodía contra los contrapuntistas, representados por el sabio organista Bokemeyer. Telemann decía: "todo lo que se escribe, ya sea para la voz o sea para instrumentos, debe ser *cantabile*". Esta preponderancia dada a la melodía *cantabile,* borró toda separación entre los diversos géneros de música, presentando como único modelo a la ópera italiana. Los oratorios de Telemann, de Hasse y de Graün, las misas de la época, son de un estilo de ópera. En su *Musikalische Patriot,* de 1728, Mattheson rompe lanzas contra el estilo contrapúntico en la iglesia, quiere establecer el "estilo teatral" porque este estilo permite, según él, alcanzar mejor que con cualquier otro el fin de la música religiosa, que es excitar las pasiones virtuosas. Todo debe ser teatral en el significado más amplio de la palabra *theatralisch,* que quiere decir "imitación artística de la naturaleza". "Todo lo que obra sobre los hombres es teatral... La música

es teatral... El mundo entero es un teatro gigante". Y este estilo teatral penetrará con el tiempo a toda la música, hasta las formas más distantes de sus dominios: el lied y la música instrumental.

Pero este cambio de estilo no habría sido un progreso, si la ópera, que era el modelo común, no se hubiera transformado hacia la misma época, por la introducción de un elemento nuevo, que iba a desenvolverse con rapidez asombrosa: el elemento sinfónico. Lo que se pierde por el lado de la sinfonía vocal se gana por el de la sinfonía instrumental. "No se oye la voz, la orquesta es ensordecedora", dicen ya los teóricos de 1738. La preponderancia de la orquesta va aumentando. En 1738 Scheibe escribía sinfonías-overturas que expresaban el contenido de las piezas, como las overturas para *Coriolano* y para *Leonora* de Beethoven. El movimiento, una vez más, tomaba su orígen en Italia, donde los Vivaldi y los Locatelli, bajo la influencia de la ópera veneciana, escribían conciertos con programas que se popularizaron por toda Europa.

Hay que hacer notar que esto era signo de una revolución en la música, más profunda de lo que se cree. No se trataba de una simple invasión del terreno musical por la literatura. Es que el alma individual se emancipa poco a poco de las formas impersonales. El elemento subjetivo se impone con audacia desconocida. La obra de Bach y de Haendel se desenvuelven siguiendo leyes estrictas, que no son las leyes de la emoción, que la evitan o la contradicen, que hacen volver los motivos en momentos y en lugares previstos, cuando la emoción quizás quisiera otra cosa; que, por otra parte, temen las fluctuaciones sentimentales o se abandonan a ellas cuando presentan aspectos simétricos, oposiciones un poco mecánicas entre el f. y el p., entre el *tutti* y el *concertino*. Se proscribian de estas composiciones el sentimiento y la emoción individuales, lo que explicaría en segundo lugar la serenidad que en ellas admiramos.

Con los artistas de la nueva escuela la personalidad adquiere vigor, se libera. No llega aún a la libertad de Beethoven, pero las raíces del arte beethoveniano hay que buscarlas entre los sinfonistas de Mannhein, sobre todo en el tcheque Joham Stamitz [1].

MARIANO A. BARRENECHEA.

---

(1) ROMAIN ROLLAND. *Les origines du "style classique" dans la musique allemande du XVIII siècle.* Sigue en un todo a Hugo Ricmann.

A PESAR DE TODO

Ascendía el biplano resonante por el cielo
Con la mira en un filoso y encumbrado farallón
Donde un cóndor imponía su negrura sobre el hielo
Cual si en mármol destacara sus herrumbres un blasón.

Las alas del aparato vibraron en los confines
Como redobles de hierro sobre templado cristal
Y al aterrar en la nieve, con explosión de jazmines
Salpicaron la enlutada capa del señor feudal.

El cóndor abrió las alas hinchadas de noble orgullo
Y con su roja pupila interrogó al aviador,
En tanto que en su garganta crispada rugió un murmullo
Como de cráter furente, como de sangre en hervor.

Ese pájaro monstruoso de alas implumes y grandes
No tiene sangre sabrosa donde saciar su nariz,
Donde vengar esa ofensa terrible para los Andes
Y teñir de grana viva su collar de flor de lis.

Con su pupila fundente ve en las metálicas barras
Una vibración intensa superior a su poder;
Ve que el hierro mellaría los puñales de sus garras,
Pero su honor de guerrero se apresta para vencer.

Contra esas planchas ferradas tiene su plumaje suave,
Contra esa caja de fuego, él tiene su corazón,
Y a ese hombre osado que usurpa el trono regio del ave
Le aplicará por castigo la más vil humillación.

Irguió su cuerpo glorioso sobre sus clavas guerreras,
Después pintó su plumaje sobre la nieve una cruz,
Flageló luego el abismo con sus fragosas banderas
Y a reto llamó al biplano, con parábolas de luz.

Luego el cóndor transfundido con la luz azul y tersa
Y el aviador maniobrando para bajar con afán...
¡Siempre la eterna victoria del alma sobre la fuerza,
Del ala sobre el acero, de Ariel sobre Calibán!

EDUARDO TALERO.

La Zagala — 1913.

19

Gegorio de Laferrere

POESIA INEDITA

DE

GREGORIO DE LAFERRERE

En el talentoso dramaturgo que prematuramente se extinguió a fines del mes pasado, había, insospechado hasta por sus íntimos, un finísimo poeta. Impidieron que se manifestara, su modestia y su espíritu crítico, que tan poca confianza hiciéronle poner en la propia obra. De igual suerte el comediógrafo que había en él hubiese permanecido ignorado, a no haberse él lanzado burla burlando en la aventura de JETTATORE.

Damos a continuación una poesía inédita y desconocida de Laferrère, que comprueba nuestra afirmación. Fué enviada por el autor en Abril del año corriente a un poeta amigo y respetado, para que le diese su parecer. La carta que la acompañaba explicaba el caso de la siguiente manera:

"Ocurre, pues, que hace algún tiempo, en un grupo de señoras "de mi amistad, y con motivo de una especie de discusión que se "hizo alrededor de distintos temas de carácter general, me fué "solicitado un pensamiento para un album y referente a algo que "yo acababa de sostener. Traté de defenderme pero sin éxito. "Lo ofrecí en prosa y tampoco se me aceptó. Quedé comprome-"tido a escribirlo — y a escribirlo en verso (!). Ese es MI CASO — *"y con ese motivo viene mi consulta a usted, pues me violenta "un poco la idea de dejar — con mi firma al pie — un adefesio, "que me perjudique más allá de lo estrictamente necesario."*

El poeta sometía además a la consideración del amigo diversas variantes en cada estrofa, lo que prueba asimismo la delicadeza de su gusto y la atención que prestaba a la redacción de sus tra-

bajos: al aceptar una sola de esas variantes creemos no haber desobedecido a su voluntad.

La composición, que por una extraña coincidencia (¿o previsión?) tiene por tema la muerte, es la siguiente:

Oh! no me digas que la muerte es una
Y que se muere de una sola vez!
Poco a poco y por muertes que se siguen
Llegamos al no ser...

Que todo cuanto queda en el camino,
De ilusión, de esperanzas y de fe,
Son pedazos de vida que se apagan
Para jamás volver...

Y por eso al final de la jornada,
El rudo golpe, apenas si fulmina
Lo que dejaron esas otras muertes
Como resto de vida...

TEDDY

Desde Río dirigió un despacho a nuestro Presidente el gran cinegeta, deseoso de saber si la época se prestaría para la caza del jaguar, y es fácil suponer, sonrientes, por un instante, las mustias facciones del solitario de "Las Gaviotas", ante la extraña misiva. Recordó, sin duda, cómo alguna vez se irguiera en la entereza de sus rubios años, ante la insidia solapada de otro grotesco, con aquel apóstrofe, semejante a un chasquido de fusta y al apartar con fatigado gesto el cablegrama, diría al amanuense: mirá qué tigre.

Y hemos tenido el gusto de verle. Ha cruzado nuestras calles en la actitud airosa del profesional, a todas horas dispuesto a exhibirse a sus anchas entre la muchedumbre, tan ufano de las aclamaciones de la plebe desconocida como de haberle palmeado el kaiser.

Y hemos tenido el placer de escucharle. Siempre verboso, surtido de lugares comunes, con el énfasis de la suficiencia burguesa, con el aplomo del advenedizo intelectual escanciaba su oratoria de plataforma de tren, listo para repetir el pregón en la próxima parada. Sin distinción aceptaba el halago y le retribuía con el elogio vulgar; enmudecía tan sólo en los sitios donde no se habla la jerga de la plaza o del mercado.

Y hemos tenido la satisfacción de agasajarle. Con viveza criolla, por cierto. Al representante burdo del alarde extraño opusimos el exponente más gárrulo de la presunción nativa. Ambos se miraron, se sonrieron como los augures y a la luz de los focos eléctricos desplegaron las irisadas caudas. Alborozados celebremos el triunfo de nuestro adalid; sin duda alguna, le mató el punto al forastero.

En verdad, que pudo haberse ahorrado el viaje.

¿Qué venía a enseñar? ¿A disfrazar con divagaciones sobre la justicia y el derecho mezquinas concupiscencias, a justificar con

el éxito toda ambición, a embaucar las multitudes con el verbo de un redentor sin cruz, a hablar de trusts y de tretas? Nada de eso lo ignoramos; todo eso lo tenemos en casa y en abundancia, porque crece y florece con holgura en la pseudocracia de acá como en la plebocracia de allá. Pero teníamos la ingenuidad de considerarlo como la parte vergonzante y fea de la vida nacional, no se nos había ocurrido el feliz pensamiento de sistematizar todas las sugestiones intensas del interés y de los apetitos en una doctrina filosófica, que achata los ideales para hacerlos realizables.

¿Era imprescindible venir a decirnos en tono paternal sensateces adocenadas con la infaltable recomendación de ser laboriosos y buenos y llamarle a esto escuela de energía? Cuánta bondad la de molestarse para declararnos emancipados de una tutela dativa, que nunca fué instituída con arreglo a derecho. Más vale lo que ha escuchado, que cuanto dijo, si es que sabe oir.

Es de sentir que no se haya dado un abrazo con el peregrino iluso empeñado en hacernos fraternizar con gentes muy y mal entretenidas en sus casas, para oponer al formidable amago la conjunción de todas las impotencias.

Quizás al palpar las carnes del espectro se habrían desvanecido sus temores, que su confianza en los presuntos aliados ya ha de haber cedido al verlos de cerca, pues posee el talento de no obstinarse.

En efecto, Dios mediante, hemos de mantener nuestra personalidad nacional, sin necesidad de protectores oficiosos y sin solidarizarnos con todos los atavismos indígenas y exóticos, que en el continente se encaminan a cumplir la melancólica ley de su crepúsculo. Solamente nos falta todavía un pequeño detalle: tener personalidad. No la hemos de adquirir si nos complacemos en dilatar el hiato labial ante el primer corredor de baratijas para la exportación, que titila nuestra vanidad aldeana. La hemos de lograr con el esfuerzo propio, dentro de los moldes de una tradición hidalga, en marcha ascendente hacia la luz y la belleza, sobre las huellas de hombres de la talla de Emerson y de Sarmiento, no de histriones que bregan por los aplausos del día.

El huésped ha partido y ninguna estela ha dejado de su paso; despidióse ayer y hoy lo ampara el olvido. Casi es un anacronismo recordarle.

W. W.

EL PERRO

Fuera del colegio, Alberto se dirigió con algunos compañeros a la panadería de la esquina para efectuar, entre risas y comentarios de las clases del día, la habitual comilona de bizcochos y bollos, adquiridos mediante la inversión de los diez centavos destinados en principio para la vuelta en tranvía. Nadie pensaba en las consecuencias del cambio de destino del dinero y lo inevitable del recorrido a pie de treinta o más cuadras, no disminuía la fruición de la merienda. Para cualquiera, treinta cuadras de ida al colegio se reducen en mucho cuando se recorren de vuelta de él.

Casi siempre, los hombres reciben el bien a la fuerza y es tanto más honda su resistencia cuanto más lentos, aunque más seguros, son los beneficios.

Aquella tarde la perentoria reunión en la panadería era más bulliciosa que de costumbre. Era sábado y la idea del asueto dominical hacía especialmente expansivos a los muchachos. Alberto permanecía de pie junto al mostrador, entregado a una ruidosa masticación, interrumpida a ratos por explosivas carcajadas. Estaba frente a la puerta de entrada y al mirar distraidamente hacia la calle, pudo ver un perro que desde la vereda mirábale con atenta fijeza. Lo primero que se le ocurrió fué divertirse a costas del animalito y avanzó agresivo hacia la puerta, dando fuertes pasos que hicieron sonar las tablas del piso. El perro, contrariamente a lo que esperaba Alberto, permaneció en la misma actitud, parado en medio de la acera, sin apartar de él su mirada fija y pronta. El fracaso no desanimó a Alberto. Volvió hacia el mostrador y tomando un bizcocho, hizo ademán de arrojarlo a la vereda. Brillaron los ojos del perro, mientras hacía con la cabeza un giro rápido en el aire para volver a su primera actitud de súplica y espera. El engaño que provocó el gesto inútil y estúpido, tuvo éxito y una carcajada general retumbó en la panadería.

Momentos después todos los muchachos salían a la calle para dirigirse a sus casas. Habría caminado Alberto una decena de cuadras, cuando notó que el mismo perro de la broma trotaba a algunos pasos detrás de él. Más adelante detúvose varias veces para mirar hacia atrás. El perro venía allí y cada vez que Alberto volvíase, detenía un punto su apretado trotar, levantando la cabeza para mirarlo. Indudablemente, pensó Alberto, este perro me sigue; y esta idea prodújole cierto sobrecogimiento. No obstante sus diez y seis años de edad, Alberto no pudo dejar de presentir algo misterioso en aquel perro. ¿De dónde había salido? ¿Por qué le seguía? Según Alberto, en una ciudad como Buenos Aires, cada perro debía tener su lugar señalado. Esto lo sabía casi sin pensarlo y la pueril aventura, instintivamente parecíale sobrenatural. Lo anormal del hecho, excluía para Alberto su misma simplicidad. Además, un vago recuerdo de ciertas disposiciones municipales sobre patentes y sobre el exterminio de perros vagabundos, influía calladamente en su pensamiento, afirmando la impresión de misterio que había sentido desde el primer instante.

Habiendo llegado a una plaza, sentóse en un banco, dispuesto a observar lo que haría su perseguidor. El perro se detuvo a tres pasos del banco, sin apartar la vista de Alberto que, en esta ocasión, pudo examinarlo detenidamente. Era un perro común, blanco, con algunas manchas negras en el lomo. Su hocico afilado y sus cortas orejas rectas dábanle un aspecto de viveza y prontitud.

No era accesible para Alberto la expresión de suplicante espera, de inteligente esfuerzo de comprensión que había en los ojos de aquel perro, pero lo humano de toda mirada, que es la consecuencia de la impenetrabilidad del alma que presentimos a través de ella, debió alcanzarlo, e instintivamente golpeó con la palma de la mano sobre la pierna. Respondiendo a este gesto que lo invitaba a la amistad, el perro avanzó hacia Alberto dando muestras inequívocas de alegría.

— ¿Y si me lo llevara a casa? — díjose Alberto un momento después.—Y ya no pensó sino en el relato de la aventura que haría a su familia, saboreando de antemano la atención admirativa del auditorio. Púsose en camino, ocupada su mente en mil cosas que proyectaba para lo sucesivo — le pondría un lindo nombre, le enseñaría pruebas, y ante todo le enseñaría a obedecer solamente a él. — Esta idea de exclusiva férula, producíale especial satisfacción. El y su perro serían el objeto obligado de la admiración

de los demás. Caminaba a grandes y resueltos pasos por esas calles, sin perder de vista a su protegido que había dejado su modo policial de seguirlo, para emprender una serie de grandes círculos a toda carrera, olfateando el suelo, metiéndose en todas las puertas y rincones y deteniéndose de vez en cuando para asegurarse de la presencia de su nuevo amo.

Llegó Alberto a su casa. En el vestíbulo encontró a su hermano mayor.

—¿Y ese perro?—interrogó éste, disponiéndose a salir.

—Me lo encontré en la calle—dijo Alberto, mirando a su hermano con cierta timidez y esperando de él la exclamación admirativa consiguiente.

—Hay que tener cuidado, no te andes refregando con él, que los quistes hidatídicos son peligrosos—dijo éste tranquilamente y salió.

Esta indiferencia disgustó a Alberto. Consideraba a su hermano como una persona superior por las envidiables libertades de que gozaba. Un gesto de interés o curiosidad de su parte hubiera sido la consagración de la aventura. Su manifiesta indiferencia le dejó perplejo. ¡Al fin y al cabo, su hermano no se había encontrado nunca un perro en la calle!

Más tarde, Carlitos, su hermano menor, hízole olvidar la primera decepción con innumerables preguntas que Alberto contestó a medias, con un aire de superioridad gruñona, digno de la importancia que, en el concepto de su hermanito, dábale la aventura.

* * *

Quince días después, Alberto fué llamado por su padre, quien le dijo:

—Amiguito, ahí está ese perro muerto de hambre. Cuando se tiene un animal es para cuidarlo, si no, se manda a otra parte.

Esta amonestación era sencillamente justa. Pasado el primer entusiasmo, Alberto no tuvo inconveniente en mantener atado a "Cachirulo"—tal era el nombre que había dado a su perro—en el último patio, para satisfacer a los demás habitantes de la casa, quienes hasta entonces no habían cesado de quejarse de las incómodas intromisiones del nuevo huésped. El pobre perro no supo adaptarse al medio, y como las leyes de la naturaleza son inexorables, sufrió la hostilidad del ambiente.

La falta de libertad le fué leve en los primeros días. Alberto llevábale regularmente los alimentos, pero éste, por una inconsecuencia imperdonable, delegó sus funciones en un sirviente, ser inculto y simple, incapaz de sustituir sus rencores por una filosófica bondad y que no tardó, por lo tanto, en dejarlo en un cruel ostracismo alimenticio. Es de suponer la inmensa alegría que debió sentir "Cachirulo" cuando vió aproximarse a su ingrato amo provisto de una repleta y humeante cacerola.

¿Qué había motivado en Alberto el cambio de conducta? La amonestación que recibiera de su padre habíale dejado pensativo. En verdad, debía reprocharse una culpable inconsecuencia y no sin cierto placer dispúsose a reparar el mal. En el primer momento sólo pensó en desquitar a "Cachirulo" de las hambrunas que había pasado. Cuando, con este objeto, se dirigía a la cocina, de pronto, una idea apareció en su mente, llenándole de satisfacción. ¿Cómo no se le había ocurrido antes? ¡La Sociedad Protectora de Animales! ¡Magnífica idea! Llevaría a "Cachirulo" ante el presidente de la sociedad y, depositándolo en su poder, le diría: Señor, aquí le traigo este perro que me encontré en la calle y que no me es posible, etc., etc. ¡Gran efecto! El presidente, un señor muy simpático sin duda, premiaría su acción con alguna medalla y ante la mirada del emocionado personal, le diría hermosas frases sobre los buenos sentimientos y las nobles acciones, sobre el porvenir de la juventud estudiosa y bien intencionada. Después, y esto llevaba su contento hasta el ensueño, vendría la nota gráfica en las revistas ilustradas. Millares de ojos se detendrían sobre su retrato con generosa expresión de simpatía. "Cachirulo" recibió una ración doble.

"Cachiurulo" ignoraba lo que es un interés creado. De lo contrario hubiera sentido alguna duda sobre los móviles afectivos de la nueva solicitud de su amo. Pero, aparte de que no conocía la obra de Benavente, a "Cachirulo" no le era dado profundizar las causas de las acciones humanas, ciencia difícil aun para los mismos hombres. En cambio, la actitud de Alberto era para él como el lenguaje de la cocinera para Hamilcar—el gato de Mr. Sylvestre Bonnard — un medio de expresión pletórico de substancioso sentido. Así pues, las turbulentas muestras de regocijo que diera "Cachirulo" ante la reaparición de su amo, eran sinceras. ¿Sería prudente compadecer su ignorancia? Difícil es saber si se deben juzgar las acciones humanas por sus resultados o según la

intención que las produjo. ¿Quién, sin exponerse a una ingenuidad, puede afirmar de qué lado está la ventaja?

Por su parte, Alberto no se dió por entendido, al parecer, de la manifestación de agradecimiento que se le hacía. El proyecto concebido un momento antes y a ejecutar en seguida, acaparaba su pensamiento.

Ese mismo día, Alberto, rígidamente trajeado y seguido de "Cachirulo" deteníase ante las oficinas de la Sociedad Protectora de Animales.

—¿Está el doctor Pérez?—preguntó a un ordenanza.

—Sí, joven, sí está—respondió éste.

—Quisiera hablar con él, si...

—El director está ocupado en este momento—dijo, interrumpiéndole el ordenanza;—pero puede usted esperar aquí en el vestíbulo, yo le avisaré.

Todo va bien, pensó Alberto, acomodándose en una silla y llamando a su lado a "Cachirulo".

Transcurrió una media hora, durante la cual el ordenanza, en isócrono acarreo de mate, cruzó el vestíbulo varias veces. Alberto seguíalo con la vista esperando el signo indicador de que había llegado el momento. Nada; aquel hombre pasaba digno y recto, como temiendo arrugar su bien cepillado traje de ribetes verdes. Para Alberto esa actitud era un alarde de antipática indiferencia, por lo que empezó a sentir cierto desencanto que se convirtió luego en impaciencia, llegando hasta desear que el imperturbable sujeto diera un tropezón que lo obligara a desarreglar su protocolar apostura. Sin embargo, no intentó ninguna protesta y continuó esperando, sumiso, mientras acariciaba distraidamente a "Cachirulo". Este, ajeno a las inquietudes de su amo, permanecía inmóvil, sentado sobre sus patas traseras encogidas.

Por fin el antipático ordenanza apareció sin mate, dirigiéndose a Alberto con un "pase, joven", mientras le indicaba una puerta. Allá, en el fondo de la pieza, sentado ante una mesa cubierta de papelotes verdes que revolvía con atención, estaba un hombre que, no obstante su aspecto vulgar, fué desde el primer momento para Alberto, el doctor Pérez, don Rudesindo C. Pérez, presidente de la Sociedad Protectora de Animales.

—¿Qué deseaba, joven?—interrogó el funcionario sin levantar la vista.

—Señor—contestó Alberto algo cortado pero con voz se-

gura — yo venía a traerle este perro que me encontré en la calle y que no me es posible... etc.

El discurso estaba terminado y el doctor Pérez mantenía su primera actitud. Al cabo de un rato dijo, lento e indiferente:

— Aquí no recibimos perros, joven.

— Señor — aventuró Alberto — yo creía...

— Lo han informado mal, amiguito — le interrumpió el funcionario, volviendo a sus papelotes verdes.

Alberto permaneció inmóvil. Luego, sin conciencia de lo que hacía, salió lentamente al vestíbulo y después a la calle. Caminó varias cuadras sin darse cuenta de lo que pasaba a su rededor. Llegó a su casa y recién allí empezó a disiparse el estupor que le dominaba. Una avalancha de ideas confusas invadíale la mente.

¿Cómo podía haber pasado aquello? El fracaso de su buena intención, parecíale algo inexplicable, absurdo, injusto, contrario al orden natural de las cosas. En su pensamiento, en virtud de una lógica inconsciente, el hecho presentábasele irreconciliable con sus vagas ideas sobre la razón de ser y la utilidad de las instituciones. ¿Para qué existía aquella sociedad? Su ingenuo optimismo político, producto de la instrucción cívica de los colegios nacionales, permanecía perplejo ante la revelación insólita de los hechos. ¿Cómo era posible que pasaran esas cosas y nadie las supiese? Porque, evidentemente, si nadie hablaba de ellas, era porque se las ignoraba. Su impotencia para llegar a una explicación, prodújole un amargo cansancio moral. Volvió sus ojos, compasivo, hacia Cachirulo que no le había abandonado y estaba allí, atento, a la espera de una mirada amistosa. ¿Para qué lo voy a tener? — pensó Alberto — mejor es que lo largue. Y este proyecto, que en otra ocasión hubiera rechazado por ingrato y poco noble, tomó cuerpo en su mente y dispúsose a ejecutarlo. Salió a la calle seguido del perro. Caminó innumerables cuadras, dando vueltas y rodeos y cuando juzgó que Cachirulo estaba suficientemente desorientado, aprovechando un descuido de aquél, subió rápidamente a un tranvía.

Desde la plataforma del vehículo, Alberto alcanzó a presenciar los desesperados movimientos de Cachirulo que, habiendo notado la ausencia de su amo, empezó a correr de un lado para otro, ansioso y olfateando todo lo que encontraba a su paso, hasta perderse de vista.

Este espectáculo prodújole a Alberto una profunda tristeza.

Consideró la situación de Cachirulo y la evidencia de estar de más en todas partes, le pareció hondamente dolorosa.

Alberto no tenía en cuenta que Cachirulo, si bien era susceptible de sufrir las consecuencias materiales de un abandono, carecía de amor propio y por lo tanto, estaba exento de las íntimas torturas que los hombres experimentan cuando reciben de sus semejantes un gesto de indiferencia.

ENRIQUE MURENA.

CRONICA FEMENINA

Del diario de mi amiga

Al azar:

Octubre 8. — El auto en que viajábamos esta tarde se detuvo incidentalmente en medio de una cuadra. En la acera, a un paso nuestro, un hombre muy anciano imploraba a los transeuntes. Cubierto de harapos, tenía el sombrero en la mano e inclinaba mucho la cabeza, una cabeza de patriarca, de luenga barba y cráneo lustroso.

La actitud del mendigo era tan humilde e implorante que a nuestros ojos se agolparon lágrimas... De su pobreza, *algo* de majestad se desprendía sin embargo, y ese espectáculo que tocaba nuestra sensibilidad nos hizo avergonzar casi, de nuestra elegancia, de nuestro bienestar, que en otras ocasiones se nos hubiesen antojado insuficientes.

Era la juventud con lo superfluo, junto a la vejez sin lo necesario... Uno de los contrastes dolorosos de la vida constatado.

Octubre 15. — Tuve ocasión esta tarde de usar el repertorio de vocablos que llamo neutro y elástico.

Mis amiguitas de Fliess daban un te. A mi lado tenía al *brillante* Gómez, reputado agradable conversador, y que, en verdad, abarca todo con un desparpajo que desconcierta.

Habló... habló tanto! Me dijo sus apreciaciones sobre infinidad de cosas: "la túnica a la *última dernière* (!) de Lucía, le llamaba la atención! Había comenzado a leer a Víctor Marguerite, pero lo cansaba, es demasiado abstracto! Todo lo que se dice de Roosevelt es *bluff!* El tango es superior a todas las danzas"...

Lo que antecede es una muestra de lo que oí, entrecortado por

frases amables dirigidas a mi persona y algunas fórmulas de cortesía que él multiplica, y que constituyen de esa manera, el fondo de su conversación. Practica el box y el automovilismo, y su aspecto denuncia buenos músculos; después de saber esas aficiones esportivas no me atrevo a escribir sin escrúpulos, que Gómez es una elegante nulidad...

Para estar a la altura de mi compañero y neutralizar su verbosidad, emití durante dos horas, el famoso repertorio de convención: "Tal vez"... "quien sabe?"... "puede ser"... "sí?"... "que lástima!"... "no sé"... "veremos"... "sin duda"... "este"...

Esas palabras las repetí numerosas veces, según su oportunidad, aplicándome—como si se hubiese tratado de un juego — en quedar bien!

Yo también estuve *brillante!*

Octubre 15. — Van cuatro horas que me he retirado a mi dormitorio. Ha sufrido algunas transformaciones y lo encuentro agradable y simpático, complaciéndome en detallarlo y gozar de su armonioso aspecto. La luz que lo anima, hoy no tiene el encanto ni las particularidades de otras veces; es la luz de un día... *impersonal* pongamos —, a las cinco de la tarde...

Octubre 19. — Marta y yo salimos esta mañana a hacer compras. Despachamos pronto y aprovechando la salida recorrimos Florida, de Lavalle a Avenida. Nada más agradable que ese *footing* por nuestra modesta Rue de la Paix, antes de mediodía. La temperatura era agradable y la concurrencia beneficiaba de no sé qué *charme* que parece dar el sol... Muchachas a cual más lindas y elegantes... rostros risueños... sonrisas... saludos... encuentros... Es el recuerdo que deja ese paseo matinal.

He observado que por la tarde la calle Florida cambia de aspecto. Allí se aglomeran de 5 a 7 muchos desocupados. Los que vienen de sus negocios, con rostros más serios, diríase cansados, ánimos deprimidos y voluntades decayentes, deambulan por esas cuatro cuadras de intensa vida, buscando distracción. Estudiantes hay: salen de la Universidad y otorgan una tregua a su aplicación; y sé más de uno que ha hecho psicología acertada estudiando a los que invaden esa característica calle de nuestra Buenos Aires.

Elegantes damas, deliciosas chicas concurren también, y no han de ser ajenas a su placer las miradas masculinas que admiran su belleza y aprueban su buen gusto; y luego, el cruzarse con tantos conocidos y hacer acto de presencia en esa romería — cita constante y tácita — ; el mirar febrilmente queriendo abarcarlo todo, y el volver con el espíritu algo conturbado y pronto a ceder de nuevo a esa inexplicable atracción, no son cosas por las que vale la pena ir?

Enero 10. — Lentas pasan las horas... La quinta está tranquila. Indolentemente sentada bajo la ancha galería repasé los momentos pasados desde año nuevo en esta vieja y querida residencia veraniega. No tiene nombre la quinta, pero de ella se desprende un perfume de armonía y de recuerdos, que el moderno confort de una casa nueva y jardines irreprochablemente simétricos no harían evocar. Es una construcción baja, de aspecto algo colonial y que disimula sus ocho piezas corridas, bajo hiedra y madreselva; interiormente es cómoda, habiéndola provisto la previsión y solicitud de abuelito de todo lo que nos pudiera hacer echar de menos nuestra casa de Buenos Aires. Su arreglo poco banal aunque sencillo, hace que agrade.

Y aquí, a la sombra del pesado sol de este comienzo de tarde estival que es abrumadora, vaga mi espíritu. Plácidamente vaga... *Ve* lo que mi vista abarca... Repasa lo de ayer... instintivamente pide sea bueno el mañana... agradece el pasado pródigo y tiene fe en el porvenir! Horas felices de días tranquilos, gozados, comprendidos... Comprendidos aún en la niñez por una predisposición innata a analizar las cosas. ¿Harás, quinta querida, cómplice de mis sueños, que aquí conozca al Príncipe Charmant que presentimos todas?... me pregunto finalizando mis silenciosas divagaciones, volviendo a la realidad de mi holgazaneo, mientras observo que el vuelo de una mosca toma proporciones extraordinarias en esa pesada tranquilidad, en la que todo ruido cobra sonoridades amplificadas hasta hacer perceptibles a mi oído las quejas de la tierra agrietada por el implacable Febo.

Febrero 3. — Nuestros invitados acaban de retirarse.

Con mi amiguita Susy, que hace una semana comparte nuestra vida, decidimos, a pesar de ser las 12 ya pasadas, quedarnos en la galería a disfrutar de la hermosa noche.

Susy había vuelto a su peinado favorito: dos gruesas trenzas que descienden de cada lado de su cabeza y que al descansar sobre el sutil género rosado de que es hecho el peinador parecen más doradas. Así tenía un gracioso aire infantil acentuado por la expresión de sus ojos, unos ojos muy grandes, muy azules, muy lindos...

Como se observa algo artístico yo la miraba. Ella dijo:

—¿Te parece, Dina, que la chica de González es feliz?... Cuando hace un rato se despidió de nosotras, no notaste en su semblante algo como tristeza o resignación?...

—Tal vez... Parece cansada...

—Es que.. tener un novio tan acompasado... tan seguro de sí mismo, llegado a los cuarenta y con fama ya de jurisconsulto...

Eso lo dijo Susy con gravedad, recalcando las palabras. Y suspendió la frase con un tonito cargado de reticencias. Al cabo de unos segundos volvió a decir:

—Creo que yo sería incapaz de soportar la presencia de un hombre tan importante. Le diría: —Vaya usted a dar unas vueltas... y no vuelva! Y luego gritaría con toda mi alma: —Libertad, Libertad, Libertad!

Nos reímos las dos, y hubo un silencio.

Reflexioné sobre lo que dijera Susy y hallé que tenía razón: el prometido de Raquel González es demasiado representativo para ella. Conversa con mucha calma, consciente del efecto que han de producir sus palabras... y no sé... pero mi escasa ciencia me dice que no tiene cualidades de fondo, y en mi concepto, su conciencia tiene escrúpulos... escasos.

—"Puro barniz!"—como opinó Susy en cuanto lo conoció.

—De manera que tú no aceptarías como novio a un hombre de esa edad, de esa posición... de esa importancia?

—Oh, no, Dina! Tú sabes que me festejó un millonario y que con todos sus millones yo lo rechacé. Me gusta lo que proporciona el dinero, pero aunque dicen que para juzgar esas cosas soy muy joven, esas asociaciones de interés no merecen mi estima.

—Pienso lo mismo. A nuestra edad, con nuestra alegría de vivir, con la pequeña experiencia que nos viene de la observación del medio social en que actuamos, bien podemos tener la "sagesse" de aceptar por compañero en la vida, al que nos indique el corazón... La vanidad satisfecha y la ambición colmada... bah!... Susy, ¿qué dices de un joven fuerte, estudioso, arriesgado, con

2 0

finalidades trazadas y definidas, que te protege con su fuerza y te pide mientras existes, lo acompañes en la ruta, que lo animes con tu presencia y que lo alientes con tus ingenuos consejos? ¡Qué nos importa que no tenga fama, ni oro, ni edad!... Acaso no sabremos infundirle valor, señalarle la meta al ayudarlo, y privarnos gustosas de superfluidades reconocidas si eso ha de hacernos felices y feliz al elegido?...

— Es la colaboración ideal...

— Pues... que se despierte el corazón... y crédito de tiempo al que lo merezca, Susy! — concluí levantándome.

Eran cerca de las dos de la mañana y la noche era magnífica. Susy y yo nos abrazamos en el umbral de mi aposento. Ella ha de dormir seguramente... Yo, quise transcribir nuestra conversación...

Febrero 12. — Susy se fué a Mar del Plata con su familia. Mañana cumple diez y ocho años y acabo de escribirle una carta en la que traté de poner todo el cariño que le tengo y expresar los votos que por su felicidad tan querida hago.

¡Qué chica tan risueña y tan formal! ¿No pretende, porque cuenta dos años menos que yo, ganarme al tennis, invocando la mayor agilidad que a su edad se tiene?

6 p. m. — Rato hace que medito este pensamiento de Voltaire ya conocido:

> "Les mortels sont égaux; ce n'est point la naissance,
> C'est la seule vertu qui fait leur différence."

Febrero 19. — Espero a mi prima Marta y a sus amiguitas Estela y Dora que han de venir en el *break*. Ya tengo preparada la merienda que juntas tomaremos.

He dispuesto la mesa afuera, desertando el comedor. Estreno el mantel que bordé últimamente y me parece que las guindas que en relieve le forman guarda, contribuyen mucho al encantador aspecto del conjunto. Bien presentadas las cosas les parecerán mejores a mis amables invitadas. Deseo mucho que sea del agrado de Marta todo eso. ¡Tiene tan buen gusto esa muchacha! ¡Es tan sencilla y refinada a un tiempo!...

En las primeras páginas del diario de Dina, se lee esto... "Es muy difícil ser completamente sincero. Y hasta consigo mismo. De modo que al comenzar a anotar algunos de mis pensamientos, algunas de las cosas que forman mi vida, no hago promesas que luego, o resultan vanas, o ponen la conciencia en compromisos.

Si consigo reflejar aproximadamente mis ideas e impresiones, quedaré satisfecha... Estas notitas no son "pour la galerie" sino para mí! (¿que soy? altruista o egoísta?) Las escribiré lo más claramente posible, sin pretensiones retóricas y teniendo sólo a que me recuerden luego, al correr los años, momentos que fueron; que así desfilan ante mi memoria: seres, fechas, alegrías y pesares"...

FANNY POUCHAN.

"SONETOS Y CANCIONES"

POR LUIS MARIA DIAZ

¿Alguien se ocupa ahora de poesía, de literatura, de libros? Sinceramente creo que no y siento todo lo inoportuno de este artículo. Pero yo estoy hecho así y no puedo remediarlo: siempre en contradicción con los demás.

Desocupado lector: — no escribiría si no te supusiera existente, ¡oh hipotético amigo! — somos dos ingenuos, tú y yo. ¿Cómo se nos ocurre meternos a conversar de poesía en este Diciembre ardoroso, entre el inevitable pan dulce de Navidad y el de Año Nuevo? Además, yo había prometido no volverlo a hacer. ¡Oh, cuánta es la debilidad humana y la invencible fuerza del instinto!

Hay otro ingenuo en el país, amigo mío: es un poeta (parece mentira) y se llama Luis María Díaz. Olvidado de que la gente sólo anda desvelada en buscar las causas de la crisis, o por lo menos, a falta de las causas, dinero, y que de libros poco se cura, a no ser que se trate de libros de cheques, Luis María Díaz publicó el mes pasado una colección de *Sonetos y canciones*. Y siquiera allí se hubiese detenido en la pendiente del error. Pero, ¡cuando se comienza a resbalar!... No, fué más lejos. Tuvo también la audacia de escribir versos a su gusto, como mejor condecía con su espíritu, y no al gusto de moda. Hubiese dado a luz una pila de sonetos descriptivos, respectivamente iluminados por algún *tramonto* más o menos a lo Herrera y Reissig, en cielos que *deflagran* en inverosímiles coloraciones, y acaso lo celebraran. Todavía esos sonetos se leen, y las revistas ilustradas no esquivan su publicación. Pero Díaz ha desconcertado a la gente, torciendo por otro rumbo. Tal transgresión debía serle necesariamente perjudicial ¿A quién se le ocurre hacer sonetos a la manera de los

clásicos? ¿Estamos o no en el siglo XX? Y él, temerario, los ha hecho.

¿Recuerdas, peregrino lector que te ocupas de versos, *La Urna* de Enrique Banchs? Sonetos más bellos, en que armonicen tan felizmente la profundidad de la emoción con la variedad de la fantasía y la elegancia del decir, conozco muy pocos en lengua española. Y bien: yo no diré que no hayan gustado a muchos, — que personas capaces de comprender las hay doquiera; — pero sí puedo asegurarte que sé de otros muchos que siguen declarando esos sonetos, aunque les perdonen la vida, cosas antiguas y a duras penas inteligibles, y prefiriéndoles los libros anteriores de Banchs, que son a todas luces inferiores a *La Urna.*

Algo igual está sucediendo con el libro de Díaz. Forma rancia, he leído y oído decir. Poesía helada... Retórica... Concedo lo último: en *Sonetos y canciones* hay retórica. Pero yo conozco dos retóricas, la buena y la mala, la una que es el mismo arte literario, la otra que así la hallas en los pseudo-clásicos que en los románticos trasnochados o en los decadentes de última hora. Todas ellas, aunque diversas, se equivalen. Casi limpio de ellas está el libro de Díaz.

No, no basta que un autor haya aprendido su arte en los clásicos, para pasar por retórico en el mal sentido de la palabra. En odres viejos siempre los buenos poetas han podido verter el vino nuevo de su inspiración, que es la sinceridad del propio sentimiento. No fué otra la fórmula de André Chénier:

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.....

Pensamientos nuevos, es decir, personales y sentidos; que lo profundamente humano, lo que brota de lo más recóndito de nuestro corazón, siempre parece nuevo, aunque sea un retornelo eternamente repetido. Queda entendido, lector, que ésta es una interpretación libre.....

Díaz canta "del dulce amor los goces y dolores", sus goces y sus dolores: eso sí, la expresión de sus sentimientos adquiere forma coherente, ordenada y medida bajo la severa crítica de su espíritu lógico y culto. Cree a la manera antigua, que el arte exige la labor tenaz de la lima, y no deja de la mano un soneto hasta haber hecho de él un organismo bien proporcionado y concluido. Si eso se llama rendir culto a la retórica, pues cuénteme tan dis-

tinguida dama entre sus más fieles adoradores. ¿Qué arte es ese de los sonetistas que hoy nos aquejan, que van dando tumbos y cabezadas a través de los catorce versos, saltando de una estrofa a otra como por encima de un foso y a cada rato clavándose de cabeza en algún ripio? Por la mayoría de los sonetos de Díaz se ve al poeta marchar con paso seguro de verso en verso, de estrofa en estrofa, sin inútiles apresuramientos, sin bruscas detenciones, con la sencilla serenidad de quien conoce el camino, hasta llegar al término de él sin cansancio y con igual elegante desenvoltura con que lo inició.

Por ejemplo:

Todo me habla de tí: el floreciente
Jardín donde te ví por vez primera,
La amorosa y tupida enredadera
Bajo la cual te declaré vehemente
Mi gran pasión, la rumorosa fuente
Junto a la que, después de larga espera
Tu amor me confesaste, y toda entera
En un beso me diste tu alma ardiente;
La sala que cuajada con las flores
Por tí cogidas, vió nuestras serenas
Horas correr en pláticas de amores,
La tibia alcoba ornada de azucenas,
Y el blando lecho en que el amor nos hizo
Su dulzura probar y su hondo hechizo.

No diré que en los cuarenta y dos sonetos y en las catorce canciones que encierra el libro todo sea oro en polvo. Composiciones sin tacha es difícil hallar aun en los mejores poetas, cuanto más en la obra de un hombre que, aunque llegado como Díaz a la madurez del juicio, da sin embargo al público su primer libro de versos. La mala retórica a que me referí anteriormente aparece de cuando en cuando en esos *Sonetos y canciones* bajo la forma, ya de un epíteto pasado, ya de un lugar común, ya de alguna locución hecha que falsea la sinceridad del sentimiento, es decir, siempre bajo el aspecto de alguna sugestión libresca. Notaré también la rima comúnmente pobre, hecho tan saltante, que, presumo, no pasó inadvertido al poeta, quien probablemente no se cuidó de evitarlo, para no desviar de su pendiente natural el curso regular de la expresión de sus ideas. Y al hacerlo no le fal-

tó por completo razón, pues con rima pobre y todo, resultan más artísticamente acabados sus sonetos que aquellas composiciones en que el afán de renovar a cualquier trance la rima lleva a los autores simultáneamente al ripio y a la traición de su pensamiento.

De lo cual concluyo que es mostrar suma estrechez de criterio condenar los versos de un poeta porque no respondan a tal o cual figurín en boga. Consideremos, lector, un punto sobre el cual ya habrás hecho sin duda tus reflexiones. Nuestros poetas jóvenes diríanse enfermos o de desaliento, o de desorientación, o de incapacidad: casi ya no es posible leer una composición discreta. Los tres o cuatro de los que algo o mucho se puede esperar, callan; los nuevos no los veo y los demás están hoy donde estaban ayer. Se siente y se impone la necesidad de una renovación y un resurgimiento. En circunstancias semejantes no conviene desdeñar ningún esfuerzo bien intencionado en tal sentido. Libros como *La Urna* y *Sonetos y canciones* deben ser mirados con complacencia, cual muy oportunas tentativas de transformación de lo existente. Esta es la ocasión para el espíritu amplio cuyo único fin es comprender, de separar en tal poesía lo que puede contener de materia muerta de los elementos vivos y fecundantes que trae. Y vuélvese entonces la tarea del crítico, no ya una frívola charla sobre transitorias modas literarias, sino lo que realmente ha de ser: el análisis de las condiciones poéticas del autor.

Preguntémonos, pues, si en *Sonetos y canciones* se descubre o no un corazón de poeta, puesto que el artista formal, el *virtuoso,* digamos, que los ha escrito, está fuera de discusión.

Hay un corazón de poeta, sostengo. La entera materia del libro representa ya un esfuerzo del cual no es capaz un espíritu vulgar: libro totalmente erótico, sólo lo ocupa el análisis de la pasión amorosa. En escena no aparecen más que el poeta y la dama de sus pensamientos, ora desesperanzado él, ora doliente, ora suplicante, ora agradecido, ora triunfante, pero siempre triste, que el amor sensual nunca es alegre; y ella esquiva, enigmática, desdeñosa, dominadora... ¿Debemos creerla poesía helada porque es petrarquista? Si reconocemos a un hombre la capacidad de poner a lo vivo su dolor en renglones consonantados, no sé que debamos prefijarle el molde. A través de la manera cortesana y estudiada de los sonetos de Díaz, yo creo percibir el ardor sombrío que quemó o quema aún su corazón. Hay mil modos diversos de declarar el propio sentimiento y el de él es uno de tantos. Tal vez haya más

apariencia de entusiasmo erótico en la carta de un guarda de tranvía a una mucama que en todas las poesías amatorias que en el mundo han sido; pero lo uno es obra de arte y lo otro no. Vuelvo a André Chénier:

L'art, des transports de l'âme est un faible interprète;
L'art ne fait que des vers; le cœur seul est poète.

Lector: no te sonrías de mi alegato. No peleo contra molinos de viento. Peleo contra prejuicios y dichos que están en el ambiente. Y no es la primera vez que lo hago sobre el mismo asunto. La mayoría de nuestros poetas no quieren convencerse de que en el ejercicio de su profesión no les está vedado pensar (si pueden), y conviene repetírselo de cuando en cuando. Cierto es que sólo tú me has escuchado... y aun dudo si existes.

ROBERTO F. GIUSTI.

EL SALON NACIONAL

IV.

Escultura

La escultura está mejor representada que la pintura en el Salón. Desde luego la proporción de las obras interesantes es mayor en el arte escultórico que entre los cuadros. Cierto es que son esculturas las obras más execrables de la exposición, pero también son esculturas las obras más profundas, más serias, más interesantes y más discutidas entre las expuestas.

Chalo Leguizamón expone una pequeña cabeza de bebé, en bronce, que titula exóticamente "Ly Ko". En esta obrita, a la verdad, deliciosa, el rostro infantil es muy expresivo y lleno de esa gracia a la vez tosca y semi-caricaturesca de los niños. Esta cabeza de bebé, tan real, está ejecutada de modo que no vacilo en calificar de admirable. Pocas veces, poquísimas veces, he visto nada tan simple, tan natural. "Ly Ko" constituye una de las más altas notas de arte humano y serio de esta exposición y nos promete para Chalo Leguizamón un bello porvenir.

No habrá sorprendido a nadie el mármol "Crepúsculo" de Pablo Curatella Manes, pues el año pasado expuso en este Salón una obra muy reveladora. El busto de anciano que titula "Crepúsculo" tiene vigor y verdad. El estudio fisionómico es excelente por su minuciosidad y su realidad. ¿Necesitaré agregar después de lo dicho que Curatella ha modelado su obra con suficiente pericia, demostrando que conoce la técnica de su arte?

Las dos obras que Héctor Rocha expuso el año pasado justificaban mi interés, y no sé si el interés general, por sus trabajos del Tercer salón. Rocha no ha respondido a la expectativa. Su yeso "Primer albor", en el que ha querido simbolizar el despertar

---

Véanse los números de NOSOTROS, 54 y 55.

del deseo amoroso, me parece, no obstante su modelado estimable, una obra de escaso valor. Su defecto principal proviene de haber sido pinturreada, en procura de mayor efecto. Rocha ha querido dar a su yeso el color de la carne y hasta ha puesto un toque rosado en las puntas de los pechos de la muchacha. Basta enunciar estos detalles para comprender que se trata de recursos secundarios, recursos vedados a todo artista serio. La pintura se explicaba sobre las obras de talla: los santos que han de estar sobre los altares no se verían casi, ni tendrían eficacia, si no fuesen de madera y pintados. Además el arte del estofado, como se llama a esa pintura, tiene un valor indudable. En las estatuas polícromas del Montañés, de Gaspar Becerra, de Zarcillo, hay un carácter enorme, que proviene no sólo de las formas esculturales sino también de la pintura. Pero la pintura con que Rocha ha ensuciado su yeso es una pintura chirle, sin eficacia ninguna y que ni siquiera aumenta la realidad de la obra pues nada más falso que aquella carne color crema. Esta obra ha obtenido uno de los premios Estímulo. La que titula "Polonio el mendigo", en bronce, me parece superior. Es un excelente estudio fisionómico. Se ve que esa cara de viejo no puede ser sino la de un mendigo y la de un mendigo ciego. Hay todavía otra obra de Rocha titulada "Cristus regnat" en yeso. Las varias figuras que componen el grupo en el que se destaca la figura de Jesús, tienen cierta pesadez. No faltan en la obra buenos detalles de ejecución, pero lo que la perjudica es la pintura oscura del yeso. Imposible imaginar nada más antiestético que ese yeso pintado. Las figuras adquieren aspecto de seres de pesadilla y creemos hallarnos en los antros de alguna mina de carbón o entre salvajes africanos. Rocha debe abandonar estos recursos, que si en el caso de la bella joven cuyo instinto despierta puede darle cierto atractivo ante el vulgo, en el caso del grupo que acabo de comentar le torna en algo desagradable.

Pardo de Tavera, miembro de la comisión de Bellas Artes, presenta un busto de San Martín, en gran tamaño, y una estatua pequeña de Rivadavia. Nada podría objetar al San Martín; es una obra fría, sin interés de ninguna especie. Lo del Rivadavia es más grave. El estadista genial aparece en la actitud de un trance para indicar el cual no hay eufemismo posible. Es un Rivadavia vulgar y ordinario, un hombre amulatado, retacón, de dedos gordos. No creo que un espíritu como Rivadavia fuese así. Pero

aún en este caso siempre habría incurrido en grave falta el señor Pardo de Tavera, pues cuando un artista quiere evocar a un hombre del talento de Rivadavia, a un visionario como él lo fué, debe ante todo expresar su alma. Lo demás nada tiene que ver con el arte. El parecido físico en pintura como en escultura es algo secundario: el parecido moral es lo que importa, es lo único permanente. El artista que solo se interese por el parecido físico reproducirá la parte corporal del hombre en tal momento de su vida, no en todos los momentos de su vida. Esto lo hará el que sepa expresar el alma de su personaje, es decir, lo único que hay en él de constante y verdaderamente humano.

El artista extranjero Aldo Gamba, que el año pasado descollara con aquella obra tan interesante titulada "Armonías del mar", no ha respondido ahora a lo que de él pudo esperarse. "Víctima del amor" no llama la atención en ningún sentido y en cuanto al bronce "Miserias de mujer", puede afirmarse que, no obstante algunas excelencias, como el buen modelado y cierto carácter, es una obra fracasada. Aquella mujer cansada y dolorida, que se recuesta contra el haz de leña que llevaba al hombro, rotosa, descalza, no nos impresiona, sin embargo, mayormente. ¿Será que no tiene la suficiente realidad?

Otro artista extranjero, el escultor francés Emilio Derré, ha fracasado también. "La gruta de amor" no carece de finura y poesía. Es una obra discreta, en la que el autor ha puesto una indudable ternura. Malogra el efecto de la escena de amor, lo demasiado inconclusa que está la cara del joven. El busto de Wagner es sencillamente lamentable. Derré me parece, por estas y otras obras que conozco de él, un espíritu superficial y un artista mediocre. Trata de representar símbolos, tiene una marcada afición a la escultura literaria; pero en la realización de sus obras fracasa casi siempre. Pero donde este señor, bien reputado en París según mis informes, se ha excedido a sí mismo, es en el Proyecto de un monumento funerario. Ensayaré describirlo. Una mujer, cubierta por un manto que deja ver la mitad del cuerpo, se iergue de espaldas a una pared. La mujer conserva su gravedad, hecho inaudito si consideramos lo que el escultor ha puesto a sus pies. Desde cierta altura, desde la mitad del cuerpo de la mujer, más o menos, desciende, a ambos lados, una singular cascada. Es una cascada de muertos. Allí hay niños, mujeres y hombres, principalmente niños; todos aparecen mezclados y apretados

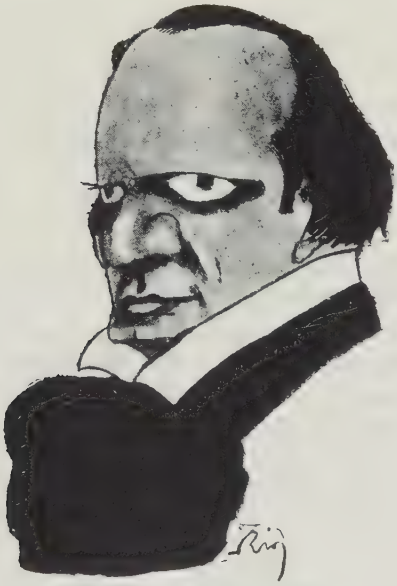
como duraznos. La masa humana, o mejor dicho la masa cadavérica, aunque los muertos no tengan aspecto de cadáveres, pues están bien llenos de carnes, continúa por el suelo hasta cubrir cerca de dos metros. Los desdichados difuntos, unos boca arriba, otros boca abajo, otros de lado, parecen como si flotaran sobre alguna agua invisible, con tanta realidad que al principio uno cree que el autor ha querido levantar un monumento a las víctimas de las inundaciones en Nueva Pompeya. Pero Derré no ha tenido tan irónico propósito, que pudiera resultar ofensivo al señor Intendente municipal. El señor Derré ha tenido intenciones bien diferentes, como lo prueba la admirable inscripción puesta en el monumento y que transcribo para solaz de mis lectores, en recompensa de lo mucho que les he aburrido. Dice así, puntuando su frase un tanto anárquicamente, el inefable artista francés: "Nada muere del sudario, la vida resurge en los niños, los pájaros y las flores nuestros queridos viven eternamente".

Algunas obras discretas merecen ser citadas. Así "El niño y el anillo", firmado con el nombre extraño de Naul Manaut; el bronce "Papianiano", trabajo firme donde hay cierta nobleza, dignidad y solemnidad; "Le crochet", de Chloë Castro, que representa una vieja ocupada en labores femeninas; "Patricio", un viejo negro bastante bien caracterizado, aunque con alguna exageración, obra de Santiago Marré; "Prisionero", de Julio A. Oliva, que no carece de vigor y donde la anatomía aparece bien estudiada; una Cabeza de mujer en mármol, de Nicolás Lamanna, obra quizá vulgar pero bien hecha y que no deja de agradar por la mirada *que no ve* de la mujer; el excelente "Torso" de un hombre que se apoya en el suelo con una mano; y por fin, el mármol "Cuadrante solar", de Jorge Lubary, obrita elegante, discreta, de fina ejecución.

Y llegamos a los tres artistas quizás más interesantes de esta exposición, no sólo dentro de la escultura sino entre todos los concurrentes al certamen: César Santiano, Alberto Lagos y Pedro Zonza Briano.

"El hombre y sus pasiones", de César Santiano, es probablemente la obra más trabajada y seria del Tercer Salón. Revela un gran conocimiento de la técnica, adquirido en el estudio de los maestros clásicos, de Miguel Angel sobre todo, y en el contacto con los excelentes escultores que hoy tiene Italia. Representa un hombre robusto, de tamaño mayor que el natural, que lleva sobre

sus hombros dos mujeres. Estos tres seres están como unidos a la roca que forma el bloque. Una serpiente enroscada en la pierna de una de las mujeres, se arrastra y va a morder un pie del hombre. La mujer que el hombre lleva a su izquierda simboliza, según Santiano, el Amor, origen de las buenas pasiones; la otra simboliza el Dolor, origen del Mal; la serpiente es el Odio que envenena la vida del Hombre. El simbolismo me parece acertado, si bien no lo hubiera visto sin la explicación del autor. Pero esto no es



César Santiano

un reproche a Santiano, pues la condición de oscuridad es aneja a todos los simbolismos. En la obra de Santiano hallo una gran robustez. No hay detalle que no revele vigor y potencia. Es una obra clásica por muchos conceptos. Lo es por el feliz equilibrio de todos sus elementos; por su serenidad, pues no obstante el asunto nada tiene de romántica ni de modernista y sí mucho de esa intensidad y esa perfección del clasicismo; por el acabamiento de todas sus partes, lo cual es de admirar en esta época en que los escultores, más por impotencia que por doctrina, no terminan sus obras; por el concepto artístico que la ha inspirado; y final-

mente por su estilo, derivado de cierto estilo italiano, el que procede a la vez de los clásicos. Pero lo que más admiro en esta obra de garra es su composición. Colocar aquellos tres cuerpos y sobre todo las extremidades correspondientes en forma armoniosa, sin que ninguna parte aparezca fuera de lugar ni obstaculice la natural posición de las otras es, en el grupo de Santiano, de las más serias dificultades. Rodin o cualquiera de sus imitadores las habría salvado con sus procedimientos habituales: cortando los brazos, no separando las piernas del bloque o cortándolas también. Pero Santiano, que, con razón, desdeña procedimientos tan socorridos, ha querido trabajar cada una de las partes de su grupo con amor y conciencia. Cada parte del cuerpo está en la actitud que le corresponde, una actitud siempre elegante y que contribuye a la armonía total. "El hombre y sus pasiones" es una obra de cierta inspiración y por lo dicho en cuanto a su técnica, educativa. La municipalidad de Buenos Aires se ha honrado adquiriéndola.

Alberto Lagos es un temperamento muy distinto, sino opuesto, al de César Santiano. En Lagos todo es delicadeza, finura; posee una distinción y una gracia que no veremos en Santiano. Lagos es un espíritu moderno, modernísimo. Lo es por su refinamiento, por su elegancia, por su amor a la forma. Está muy lejos del clasicismo y muy cerca de algunos escultores franceses contemporáneos. Como Santiano, Lagos termina sus obras, si bien no con tanta pulcritud. Tenía que ser un enamorado de la perfección un espíritu como Lagos, pues nada menos elegante que esas figuras que apenas salen del bloque, que esos bustos sin cabeza o sin brazos tan caros al maestro Rodin y a todos sus imitadores y seguidores. Alberto Lagos es escultor pura y simplemente. Carece de toda preocupación literaria y no pretende crear símbolos inquietantes. Se diría de Lagos que es un Donatello moderno, joven y argentino. Entiendo que fuera de sus pequeñas y deliciosas figuritas ha realizado obras de otro carácter, como cierto "De profundis", del que se hace grandes alabanzas, y que nunca ha sido expuesto. Las obras que presenta en esta exposición pertenecen al género que de él conocemos. La "Cabeza" melancólica de aquella muchacha que parece estar rezando, pues hasta tiene las manos unidas en la actitud de la plegaria, es una obra interesante, simple y bien ejecutada. "Pietro Morelli" me parece un admirable estudio fisionómico. Aquel viejo con su cara llena

de arrugas y su nariz enorme tiene verdadero carácter y originalidad. Tal vez sea ésta la obra más trabajada de Lagos, pero con todo no es en ella donde revela su conocimiento de la técnica escultórica. Lagos revela su ciencia en esas pequeñas estatuitas en cera que, encerradas en una vitrina, constituyen quizás la más alta nota de arte de la exposición. Han sido ellas ejecutadas con una sencillez y espontaneidad, a las que no se llega sino después de un largo aprendizaje y cuando se tiene un serio concepto del arte y un gusto muy seguro. Prefiero entre las cinco estatuitas la titulada "Salomé". En la actitud rara, elegante, refinada, de aquella mujercita que se ha detenido en un momento de su danza hallo un encanto irresistible. Tiene no sé qué de provocativo, de perverso; una voluptuosidad acre y extraña. Atrae aquella estatuita como ninguna obra del Tercer salón. La cabeza titulada "Volupté" expresa con acierto lo que el artista quiso sin duda hacer. Sensación de voluptuosidad, escribí en mis apuntes antes de haber visto el nombre de la obrita. "Tanagra" y "Salambó" me gustan menos, pues si bien tienen una rara elegancia encuentro cierta imperfección en los rostros. "Faunesa danzante" es una pieza encantadora. La composición me parece originalísima sin dejar de ser muy sencilla. El salto de la "Faunesa" nos da la sensación del movimiento y expresa el espíritu que atribuimos al ser quimérico que representa. La comisión de Bellas Artes ha procedido con justicia y liberalidad creando otro gran premio para Alberto Lagos, ya que el tamaño reducido de sus obras no permitía que se le otorgaran ninguno de los dos premios reglamentarios.

Ningún artista argentino ha logrado interesar tanto al público como Pedro Zonza Briano. La exposición reciente de sus obras ha sido visitada por todo Buenos Aires; se han escrito a su propósito innumerables artículos; el arte de Zonza ha sido discutido con apasionamiento en los círculos artísticos y literarios, en los cuales constituyó, durante dos meses, el tema casi exclusivo. No ha faltado quien le considerara un genio y en la cámara de diputados Alfredo Palacios hizo el elogio del artista consiguiendo que el Congreso comprara el busto de Avellaneda. Bien es verdad que había razones para tal interés. Pocos meses atrás, Lepine, jefe de policía de París, había hecho retirar del Salón oficial este "Creced y multiplicaos" que voy a comentar, por considerarlo indecente. En París mismo, Zonza Briano alcanzó cierta efímera po-

pularidad. Rodin, como protesta, retiró sus obras del Salón; artistas y literarios obsequiaron al excomulgado por el funcionario terrible con una comida; hablaron todos los periódicos; Gomez Carrillo escribió su inevitable artículo. Aquí, desde su llegada fué reporteado por varios diarios. Todo esto ha contribuído a su enorme éxito. No éxito de venta, lo cual no podía ocurrir en esta época de crisis, y menos tratándose de un artista que no concluye sus obras, lo cual no agrada generalmente al comprador, y que pide tan elevados precios. Zonza Briano posee un extraordinario temperamento, una gran sensibilidad. Ama el arte humano y trata de expresar las pasiones, el dolor, las sensaciones fugaces; nunca simples actitudes corporales. La belleza es en su obra más interior que exterior; y a la vez emocional e intelectual. Hablo de algunas de sus obras, pues otras son mediocres, como el busto de Avellaneda; y otras incomprensibles y abstrusas, como el Miguel Angel. Pero dejaré a un lado estas obras para ocuparme del "Creced y multiplicaos" presentado en el Tercer Salón. Un hombre a espaldas de una mujer, le da un beso mientras su mano derecha abarca uno de los pechos femeninos. La mujer ha caído de rodillas, en una actitud de resignación y sufrimiento. Ricardo Rojas, comentando esta obra, escribió que debía verse allí la corrida que ha precedido al momento representado en que el hombre alcanza a la mujer. Creo que Rojas rebaja el valor simbólico de la obra reduciéndola a un vulgar episodio carnal. En mi sentir la actitud de la mujer nos da la clave interpretativa del grupo. La mujer se entrega resignada, como presintiendo el dolor atroz de la maternidad. Es más que la representación de un acto, un símbolo de la generación lo que evidencia su título. Lo importante no es, pues, el acto carnal, que puede no conducir al crecimiento y multiplicación de los hombres quedando estéril; sino el hecho de la procreación y de la maternidad. Que no es un mero acto carnal lo prueba también la actitud del hombre, tan sin sensualidad. Se acerca a la mujer, su mujer sin duda ninguna, como quien cumple un acto sagrado, un deber impuesto por el Maestro en las palabras *creced y multiplicaos*. Concuerda con esta interpretación la del escritor Mauricio de Waleffe cuando dice de esta obra: "Ella no expresa sino la fatalidad triste y misteriosa del amor humano. Es impresionante y legendaria. Este grupo viene desde el fondo de las edades. No despierta la concupiscencia sino la reflexión. La mujer no está extática sino re-

signada. El hombre, reducido al torso es anónimo y la curvatura de su torso carece de pensamiento, como la curva de un río o de un árbol. Arbol sacudido por el viento del deseo... Río que va a perderse en el mar..." Interpretada de este modo la obra de Zonza Briano resultaría admirable; pero su realización no es eficaz. Es algo demasiado incompleto y fragmentario. Es *una idea,* no una escultura. Me parecen muy superiores, aunque carezcan de tanta trascendencia, las obras en cera que expuso en lo de Philippon. En ellas se revela un artista habilísimo y sugeridor, un hombre que *con casi nada* produce intensas emociones; un espíritu fino capaz de penetrar en las reconditeces de las cosas, de expresar los más breves matices; un alma que siente el Dolor humano y sabe traducirlo en la materia de su arte. Su obra será verdadera y profunda si continúa por este camino, dejando a un lado las síntesis literarias. Zonza Briano me parece una admirable promesa más que una realidad. Y con esto entiendo que no le quito mérito ninguno. Promesa o realidad sus cualidades son las mismas; su bello talento, su alma de gran artista, el don de crear belleza.

V.

Consideraciones generales

En este tercer salón, lo mismo que en el anterior, se ha visto cómo los artistas extranjeros, algunos de renombre, resultaban menos interesantes que ciertos colegas argentinos. Barthold, por ejemplo, tiene cuadros en diversos museos y prestigio en Europa; sin embargo, sus retratos del año pasado revelaban menos cualidades, eran menos vigorosos, que el Autorretrato del argentino Bustillo, por ejemplo. Este año tenemos el caso de Emilio Derre, un escultor francés de cierta reputación cuyas obras mediocres o ridículas no admiten parangón con las de Santiano, Zonza Briano y Alberto Lagos, para no citar sino los más distinguidos de nuestros escultores que concurrieron al certamen. Quiere decir, pues, que nuestros artistas no sólo tienen un valor de relación al medio y al arte argentinos, sino que pueden medirse con los artistas de otros ambientes superiores al nuestro. Conviene que esto se sepa, que el público se convenza de esta verdad. En general, los pocos argentinos que han expuesto en Europa han llamado la atención en un

sentido muy favorable. Por mi parte, quiero declarar que cuando juzgo a un artista, sea argentino o extranjero, sólo tengo en cuenta el valor estético de sus obras; el medio a que él pertenece no me hará modificar el juicio. Cuando alabo al argentino Bermúdez no se me ocurre pensar en que "para ser argentino" pinta bastante bien; y si tuviera que juzgar a Le Gout Gérard no pensaría que para ser francés lo hace mediocremente. Dentro de mi criterio Bermúdez vale mucho más que Le Gout Gérard aunque éste goce de fama casi universal. Este valor de los artistas argentinos es la más importante consideración que me sugiere el salón nacional.

Lo mismo que en el salón de 1912, tampoco se ven en el actual orientaciones marcadas. Nuestros artistas poseen gran independencia; cada uno trabaja por su lado, resistiendo, en lo posible, las influencias extrañas. Se nota este año mayor empeño en reproducir la figura humana; los cuadros de figuras han llegado a predominar sobre los paisajes. Nos vamos librando de la pintura de historia, de los desnudos, del futurismo y el cubismo y de náyades, ninfas, sátiros y demás engendros mitológicos.

El sentido realista se acentúa, si bien no han faltado cuadros imaginativos, románticos y falsos. Hay mucha sinceridad y se vé que los artistas se proponen, casi siempre, imitar la naturaleza.

Se nota un poco más de subjetivismo y de espiritualidad que el año anterior. Pero repetiré aquí lo que entonces dije y es que, dadas las condiciones de la vida argentina, nuestros artistas serán en general superficiales. Tendremos pintores brillantes, excelentes coloristas; pero no abundarán, a buen seguro, almas profundas, aquellas que expresan en sus obras su hondura espiritual.

Lo que no he notado es que aumente la tendencia a reproducir la vida moderna. Siendo el nuestro un país con poco pasado, parece lógico que los artistas buscaran sus asuntos en la vida contemporánea. Las ciudades van perdiendo de tal modo su carácter que, excepto Salta, Jujuy, Catamarca y alguna otra, apenas ofrecen materia para un artista. No tenemos casi fiestas tradicionales, ni trajes característicos y hasta el tipo de la raza empieza a borrase. En cambio, la vida moderna ofrece al pintor, en esta Buenos Aires, vastos y múltiples asuntos. Las calles constituyen una inagotable fuente para el artista. Ya se miren en el tráfago del mediodía, en la plena iluminación de la luz eléctrica, o en el silencio nocturno de la media noche, son siempre interesantes. Además presentan una gran variedad. El paseo de Julio, con sus

arcadas y el centro cubierto de césped; la calle Reconquista, hirviendo de gentes atareadas; las calles de la Boca, con sus casuchas de madera y de lata y sus tugurios llenos de carácter; la majestuosa Avenida de Mayo; alguna que otra calle torcida o silenciosa que nos sorprende con sus altas paredes y los árboles que sobre ellas asoman; los barrios tranquilos que nos dan la ilusión de hallarnos en lejanas provincias; todo ésto, es asunto excelente para un pintor que sepa hallar el carácter y la poesía de las cosas. Y no hablemos de las plazas, del Riachuelo atestado de barcos, de los arrabales, de los mercados, de las regatas del Tigre, de las carreras de caballos.

En cuanto a influencias de otros artistas, apenas se perciben. Zuloaga, Anglada, Rusiñol, Cottet, Malharro, Boldini, Benjamín Constant, Delleani, Carrière y algún otro, han influído a algunos de nuestros artistas, pero escasamente.

La escultura tiende más que la pintura hacia el arte humano y profundo. Se trabaja la materia con honradez y cariño. Hemos de tener algunos excelentes escultores más sobre los que ya conocemos.

Finalmente, hago constar, lleno de regocijo, cómo el público se va interesando cada vez más por estos certámenes. Más de setenta mil personas han visitado la exposición. He visto cómo cada obra era observada. Muchos cuadros y esculturas han promovido discusiones fecundas, obligando a pensar sobre estas materias a personas que no las tenían en cuenta o que tal vez hasta ayer las desdeñaban.

Una espléndida floración de arte va a nacer de estas exposiciones. Fecundas de promesas, las vemos multiplicarse en belleza año tras año. Ellas realizan una obra noblemente, altísimamente educativa. Deber nuestro es, pues, apoyarlas con todas nuestras fuerzas; y así cometen un delito de lesa patria aquellos artistas que, por motivos pequeños y triviales, les niegan su cooperación. Es necesario abandonar las rencillas personales, las preocupaciones fútiles del momento, cuando se lo exije el interés general. De otra manera ¿con qué derecho nos quejamos del ambiente? Es necesario que todos nos entreguemos totalmente, con amor y con fé, a aquellas obras cuya eficaz realización, — tal es el progreso del Arte — contribuyen a crear la gloria de la patria.

MANUEL GÁLVEZ.

CRONICA MUSICAL

REMO BOLOGNINI

En el salón Augusteo ha dado últimamente su primera audición pública de violín el niño Remo Bolognini, discípulo del profesor Hércules Galvani.

Había verdadera espectativa por oir a este joven músico que según los augurios de intérpretes como Vecsey y Antón Maaskoff tenía por delante un porvenir superior, y la lectura de los programas anunciaba desde ya una audición consagratoria, desde que no figuraban en él más que obras de alta escuela cuya interpretación exigía un ponderado conocimiento y una capacidad de intensa emoción: Beethoven, Bach, Veracini.

Sorprende en verdad este niño cuya alma regresa tan plenamente al mundo de la vieja música clásica y vierte el *Minuetto* de Veracini con toda la enternecedora gracia de una autoconfesión, y oyéndole traducir esta obra recordamos las palabras de un autor respecto al verdadero intérprete: "Au lieu de projeter vers nous la musique qu'il sait, il la résorbe, il se la joue pour la posséder plus encore et non pour nous l'offrir". (1)

Porque en verdad este niño renueva de manera tan personal y exclusiva, a la vez que de manera tan sabrosamente lejana las páginas de autores como los citados, que más sugiere la idea de que se reconstruye a sí mismo que la de que ejecuta para cautivar a su público.

Nos hemos preguntado si esa admirable veracidad de sus versiones sería más un producto intelectivo que el don vívido o presente de una cualidad emocional que en razón del tiempo no es ya accesible al alma de los intérpretes modernos. Pero si alguna de sus versiones, como la *Ciaccona* y el *Preludio de la*

(1) CAMILLE MAUCLAIR. — *La réligion de la musique.*

Sonata VII de Bach, las admitiéramos como un resultado exclusivo de su intelecto, hallaríamos que en un intérprete de su edad no puede darse tanta belleza inteligente. Hay en él, pues, — ya que es fuerza dar la razón de un mérito sea cual fuere — hay en él, decimos, la intuición magnífica de su arte.

La citada *Ciaccona* fué hecha por Remo Bolognini en forma realmente inusitada. Cuando el programa fué concluído y se presentó en la sala para agradecer las ruidosas aclamaciones de que había sido objeto, nos pareció que el pequeño músico avan-

Remo Bolognini

zaba desde el fondo de su propio destino, ignorando hasta qué extremos de elocuencia puede llegar un alma que se deja resbalar por las cuerdas de un instrumento.

El no ha previsto ninguno de los detalles que en el transcurso de una de sus interpretaciones cautivarán deliciosamente a su auditorio. Se lanza virginalmente en plena fronda musical, separando a su paso las ramazones y las hojas para emerger siempre de cuerpo entero. Cada detalle que salta de sus cuerdas pone más en claro su figura.

Pero, cabe preguntar, ¿qué veracidad hay en esas interpretaciones hechas por un niño librado al azar de un hallazgo, en obras como las de Bach, que según el citado autor: "j'ai souhaité des preludes de Bach, qui mettent l'esprit en ordre"? Hay aquella

veracidad sorprendente de un espíritu que ejecuta a Bach para tender su propia línea.

Ya lo hemos dicho: lo intelectivo es en él secundario. El no se insinúa, se cumple. Tiene la exactitud de la emoción, mucho más preciosa en el arte de la música que la exactitud de las razones mismas.

¿Qué discernimiento preciso puede hacerse acerca del *Aria* de Lotti, también ejecutada por Bolognini? Y si este discernimiento fuese susceptible de ser hecho, ¿no es precisamente a base de la emoción precisa de la obra que deberá ser hecho?

Pues bien, este intérprete nos da la síntesis original, nos da la emoción, y sus versiones, por ser intuitivas, son insuperables.

Por lo que respecta a su capacidad técnica, lo expuesto da por sentado su gran dominio del violín, la pureza siempre sorprendente de la sonoridad, la digitación segura y rápida de un verdadero maestro, un arco sometido a las más sofocantes experiencias.

Dentro de breves días este brillante violinista cuyo gran porvenir es ya un hecho, dará una segunda audición, con cuyo motivo ampliaremos esta crónica.

JUAN PEDRO CALOU.

LA DEMOSTRACION A MANUEL GALVEZ

El gran éxito de librería obtenido por *El solar de la raza,* del doctor Manuel Gálvez, — a pesar de las condiciones desfavorables por que atraviesa el mercado intelectual — fué sancionado por una pública manifestación de aplauso en el banquete que, a iniciativa de NOSOTROS ofreció el 22 del corriente al fuerte escritor un numeroso grupo de sus amigos y admiradores. Fiesta simpática como pocas de la índole, tanto por la calidad de los adherentes como por el espíritu que en ella reinó, esta comida, casi improvisada, ha demostrado cuánta es la fuerza de atracción y la irradiación de simpatía de un talento sincero y entusiasta puesto al servicio de una noble causa, cualquiera que ella sea. No todos los que concurrieron a la fiesta hacían suyas probablemente cada una de las ideas — tantas de ellas paradógicas — de *El solar de la raza;* pero a todos los aunaba un común sentimiento de adhesión firmísima al hombre joven que ha sabido sostener un ideal con convicción profunda y levantada elocuencia.

A la hora de los brindis alzó su copa para ofrecer la demostración el doctor David Peña. El distinguido presidente del Ateneo Nacional habló con la galana y fácil palabra que tantos prestigios le ha conquistado en la cátedra y en la tribuna. Habló del Gálvez escritor y del Gálvez hombre de hogar y asoció oportunamente para el ofrecimiento del homenaje, el nombre de la revista *Atlántida* que él dirige, al de NOSOTROS. La concurrencia, después de haber escuchado la respuesta conmovida del doctor Gálvez, exigió que hablara el poeta Rafael Obligado, que presidía la fiesta. La emoción que velaba sus palabras no impidió que el discurso fuera, en su sencillez de improvisación, una bellísima pieza oratoria; que no en vano el ilustre bardo pone calor de corazón en cada cosa que dice. Rafael Obligado, interpretando espontáneamente nuestro deseo, brindó por el éxito de *El solar*

de la raza, en nombre de NOSOTROS. A continuación, a pedido de los presentes, tejieron también el elogio del festejado en felices improvisaciones los señores Roberto F. Giusti, Luis María Jordán, Joaquín Rubianes, José Moreno y Félix Ortiz y San Pelayo, llevando este último la palabra en representación de la Asociación Patriótica Española, que dignamente preside. El señor Alfredo A. Bianchi leyó un soneto compuesto *in mancomum et in solidum* por los talentosos liróforos Alvaro Melián Lafinur y Emilio Lazcano Tegui.

Lamentamos que el carácter de improvisaciones que tuvieron todos los discursos — menos el del doctor Gálvez — nos prive del placer de publicarlos en la revista.

Se adhirieron a la demostración los señores: Rafael Obligado, Carlos Octavio Bunge, David Peña, Félix Ortiz y San Pelayo, Horacio Quiroga, Alberto Meyer Arana, José A. Merediz, Roberto Bunge, Horacio Areco, José Moreno, Hugo de Achával, Coriolano Alberini, Joaquín Rubianes, J. Isaac Arriola, Emilio Ravignani, Francisco Chelia, Benjamín García Torres, Alejandro Bunge, Carlos Obligado, Edmundo Montagne, Rafael Alberto Arrieta, Pedro Miguel Obligado, Juan A. Tapia, Carlos Sobiensky, Fernando Pozzo, Roque J. Nicklison, Evar Méndez, Eduardo Bunge, Luis María Jordán, Emilio Alonso Criado, Alfredo A. Bianchi, Roberto F. Giusti, Julio Noé, José Blanco Caprile, Juan Pablo Echagüe, Julián Aguirre, Alberto Williams, Alfredo Carman, Juan José Díaz Arana, Tomás Amadeo, Alfredo L. Palacios, José Yani, Mariano A. Barrenechea, Miguel de Toro y Gómez, Isaac Pearson, José María Bustillo (h.), Enrique Feimann, Eloy Fariña Núñez, Angel Menchaca, Alejandro Bustillo, Osvaldo Saavedra.

Discurso de Manuel Gálvez

Amigos míos:

Aunque es clásica costumbre en estos homenajes que aquellos a quienes se les otorga hablen de sí mismos, voy a prescindir de tal hábito, tan contrario a mis sentimientos, para hablar de vosotros. ¿Qué pudiera, además, decir de mí? ¿Expresar mis anhelos, proclamar mis ideales? Los anhelos, los ideales del individuo, carecen de interés y trascendencia frente a los anhelos e ideales

del grupo social a que pertenece; y su espíritu, por más excelencias que contenga, es partícula baladí dentro del alma inmensa de la patria.

Artistas, escritores, cuantos cultiváis, en mayor o menor grado, permanente o intermitentemente, alguna disciplina literaria o artística, a vosotros voy a hablaros; y voy a hablaros con aquella sinceridad que me conocéis. Pero os ruego que no toméis mis palabras como un consejo. Son apenas una súplica, súplica que os hago de todo corazón. Los amigos que me rodean y que están incontaminados de la viruela literaria o artística, perdóneume que limite a los otros mis palabras. Tengo algo que decirles a ellos y no he de perder la bella ocasión de este momento.

Amigos míos: sed ante todo unidos. Os quiero unidos en el ensueño y en la acción, en el trabajo, en todos los instantes de la vida. No aisléis jamás al compañero. Aunque carezca de talento no lo despreciéis, no tengáis para él ni burlas ni ironías. Escuchad, sobre todo, con benevolencia, al joven poeta ingenuo que os lee sus versos. ¡Ah, no sabéis el mal que pueden causar en un ser sensible las malignas ingeniosidades de nuestro espíritu porteño! He conocido el caso de una alma joven, opulenta de amor y de entusiasmo, a la cual las habituales ironías del ambiente literario — ironías que se ensañan en los jóvenes y los tímidos, (la ironía es por definición cobarde) le aplacaron su entusiasmo, le penetraron de escepticismo. Padecía del mal metafísico, ¡ésta nuestra enfermedad de soñar y de crear! Sufrió y, lo que era peor para su destino, llegó a dudar de sí mismo. No hallaba estímulo en ninguna parte. ¡Ah, los libros que hubiera escrito con aquel fervor que tenía, con aquel fuego generoso que ardía en su corazón!

Sed unidos, porque sólo por la unión venceremos la atroz indiferencia que nos envuelve. Seamos jueces severos en el libro y en el artículo, así lo reclama el interés común; pero fuera de tales cátedras recordemos que somos hermanos en la más noble y estrecha de las fraternidades: la fraternidad del ideal. Ante el ignaro filisteo que nos desdeña seamos como un solo hombre. Hagamos un apostolado de nuestra profesión. Propaguemos todos mutuamente la gloria y los méritos de los compañeros, la excelencia de sus escritos, la utilidad social de su obra. Elogiemos el colega y sus libros al político, al estanciero, al comerciante. Que

sepa de una vez el país entero que junto a la gran riqueza de la patria viven algunas almas en el amor de la belleza, en la lucha silenciosa por sus preclaros ideales.

Sed unidos, os repito, y yo quisiera, concretando una fórmula de fraternidad, que naciese de esta fiesta la sociedad de escritores.

Os pedí que fueseis unidos y ahora os digo: sed trabajadores. Realicemos nuestra dura labor, mas no por la gloria: inútil vanidad, espejismo que los siglos suprimen. Trabajemos por amor al trabajo, para cumplir con nuestro deber, para realizar nuestra vocación. Pero trabajemos principalmente por amor a la patria. No escribamos jamás una página sin pensar que así contribuímos a su gloria. Sea la gloria de la patria un acicate en nuestra labor, un estímulo en nuestras decepciones, el término de nuestros ideales. No importa que nuestras obras nos parezcan mediocres o insignificantes. Cualquiera que sea su valor ellas preparan un espléndido porvenir. Nuestra labor de buena voluntad abre el camino a los grandes creadores de mañana, del mismo modo que en el trabajo de los túneles la obscura y triste labor del jornalero prepara el advenimiento de la luz.

Amigos míos:

Por la revista NOSOTROS, cuya obra de espiritualidad debe triunfar contra las inclemencias del ambiente; por la salud y la felicidad de nuestro gran poeta don Rafael Obligado, que tanto nos honra presidiendo la sociedad NOSOTROS; por Roberto Giusti y Alfredo Bianchi, directores de NOSOTROS, a cuya inteligencia, tenacidad y amor al trabajo tanto deben los jóvenes escritores y la cultura literaria del país; por todos aquellos que, en el silencio de sus almas, aman desinteresadamente la belleza; por el progreso de las letras y el arte argentinos; por la incesante grandeza de la patria.

He dicho.

Al Católico Hidalgo don Manuel de Gálvez (hijo)

Por razón misteriosa que se esconde
A nuestra mente opaca, no podemos
Llevar nuestras efigies hasta donde
Coméis vosotros, los que no comemos.

A pesar de lo cual allí estaremos
Y cuando en torno de la mesa ronde
Nuestra sombra gentil, os probaremos
El afecto de un prócer y un vizconde.

Emergerá Don Alvaro del cuello
Erecto, altivo, señoril y bello
Teniendo en alto la invisible copa.

Luego el señor vizconde de Lascano
Tegui, os hará un saludo con la mano,
Cual si se fuera como siempre a Europa.

El banquete de la colectividad española

A fines del mes pasado, se realizó el banquete que a iniciativa de la Asociación Patriótica le fué ofrecido al doctor Gálvez, en el Hotel Mundial, por la colectividad española. En esa honrosa manifestación de simpatía al doctor Gálvez, estuvieron representados el ministro de España, los presidentes de los principales clubs e instituciones de cultura, periodistas, profesores y miembros de la alta banca y comercio españoles. A nombre de los asistentes, hizo el elogio del autor de *El solar de la raza,* el señor Félix Ortiz y San Pelayo. A pedido de la numerosa concurrencia, hablaron también, después del doctor Gálvez, el doctor Carlos Malagarriga, el director de *El Diario Español,* señor Justo López de Gomara, y el doctor César Calzada.

NECROLOGIA

Gregorio de Laferrère.

Su muerte, que tomó a todos de sorpresa, ha restado al teatro nacional uno de sus más activos propagandistas y eficaces colaboradores. Gregorio de Laferrère fué un acabado ejemplar del hombre de letras de nuestra tierra, antes que nada hombre de mundo y de acción, que se improvisa autor con la única mira de proporcionarle una distracción más a su espíritu vagabundo, y desde el primer día se siente en terreno familiar y en él se queda, conquistado ya para siempre por el arte. Hacendado, *leader* político, hombre de sociedad, porteño hasta la médula, habiendo respirado desde niño aquella despreocupación, aquel escepticismo, aquel espíritu frívolo y sonriente que flota en nuestras calles, en nuestros diarios, en nuestros *clubs,* un buen día sorprendió a sus amigos con el estreno de una comedia, *Jettatore.* Todos lo recuerdan. Fué en 1904. *Jettatore* logró un éxito pleno y legítimo, un franco éxito de hilaridad, que dióle a la comedia igual popularidad a la alcanzada el año anterior en el mismo teatro de la Comedia, por otra obra, *M' hijo el dotor,* de un autor hasta entonces casi desconocido, el grande y ¡ay! también desaparecido Florencio Sánchez. Teníamos un comediógrafo de buena cepa, ágil, brillante, lleno de *verve,* un satírico benévolo de nuestras costumbres. Laferrère había hallado su vía y ya no la abandonó. *Locos de verano* reeditó el éxito de *Jettatore* y más tarde *Las de Barranco* lo superó. Pero en *Las de Barranco* se mostró algo más que un caricaturista exterior de tipos y costumbres: a través de la caricatura se insinuaba una gota de ternura, de dulce compasión por los seres cuya existencia árida y ridícula él había sorprendido y fijado con tanta sagacidad. Sin salirse del camino hasta entonces seguido, Laferrère iba ampliando poco a poco el horizonte de su teatro: jaloneó esta nueva etapa de su arte, *Bajo la garra,* comedia en que el autor descendió más que en las obras anteriores en el corazón de sus personajes. Después, con *Los invisibles,* renovó los éxitos de sus primeras comedias.

Ahí ha quedado interrumpida su labor, cuando todo podía es-

perarse de su talento ya avezado a las lides de la escena. El teatro nacional pierde con su desaparición uno de sus obreros de la primera hora, al que es deudor no sólo de las obras con que lo ha enriquecido, sino también de los inteligentes esfuerzos que hizo para levantarlo a otro nivel, creando el Conservatorio Labardén y organizando concursos que, si en parte se malograron, no fué por culpa de él.

En el próximo número honraremos la memoria del malogrado autor, publicando sobre su vida y su obra un extenso estudio del reputado comediógrafo y crítico Enrique García Velloso.

Julio S. Canata.

La muerte le ha fulminado en plena juventud. Su desaparición es de las que — al llenarnos de dolorosísima sorpresa — hacen levantar el puño contra la ceguera de la ineluctable fatalidad. Fué Canata un joven lleno de talento, que por decisión espontánea de su propia modestia, se puso desde temprano al margen

Julio S. Canata

de la literatura. Era un gentil poeta, de quien recordamos muchos delicados y tiernos versos: él, sin embargo, no quiso ser ante el mundo otra cosa que un versificador ágil y gracioso, un satírico burlesco y frívolo de la vida que pasa...

Hombre dotado de las más hermosas prendas morales, donde quiera que actuó sólo halló simpatías y amistades; se ha ido dejando en la desolación un hogar recientemente formado y hasta ayer feliz...

NOSOTROS.

NOSOTROS

Año VII — Tomo XII

ÍNDICE

Páginas

A

Alonso Criado Emilio..... ¿Cuál es el valor del «Martín Fierro»?..... 59

B

Barrenechea Mariano A. .... La evolución de la música.. 113, 264
Blotta Herminio..... Carlos Baudelaire (retrato)..... 245

C

Calou Juan Pedro..... Crónica musical..... 215
» » » ..... Remo Bolognini (con retrato) ... 324
Carrasquilla Mallarino..... De «Estelas...» (poesías)..... 18
Contreras Francisco.. ..... Luna de la patria (versos)..... 259

D

Delfino Victorio M...... Origen y evolución de la crítica literaria 35
Díaz Luis María..... Mensaje de lágrimas (versos)... 33
Dirección La ..... La demostración á Manuel Gálvez 327

F

Fariña Núñez Eloy..... Teatro sobrehumano..... . 156

G

Gálvez Manuel.... ..... El Salón Nacional de 1913 (con caricaturas).....5, 205, 313
Giusti Roberto F...... «Sonetos y Canciones»..... 308
González Gastellú P..... Soneto a Don Francisco Chelia.. 58
Guillot Victor Juan..... Romance de un varón triste..... 28

Páginas

H

Huergo Ofelia M. ..... Claridad lunar (soneto)..... 57

L

Laferrere Gregorio de..... Poesía inédita..... 291
Leguizamón Martiniano..... Marcos Sastre..... 253
Lenis Cayo..... Tus manos (versos)..... 167
Linnig Samuel..... El arte de Zonza Briano..... 49
López Prieto Alfredo..... Salomé (con ilustración)..... 225
Lugones M. G..... Teatro Nacional..... 99

M

Marasso Rocca Arturo..... Lázaro (poema)..... 187
Martínez Jerez José..... Mensaje de primavera (versos).. 143
Mas y Pi Juan..... El retrato de Baudelaire..... 243
Melián Lafinur Alvaro..... Un actor argentino..... 101
» » » ..... Letras americanas..... 192
» » » ..... «El solar de la raza»..... 202
Morales Ernesto..... Silencio (soneto)..... 57
Mouchet Enrique..... Psicología argentina..... 90
Murena Enrique..... El perro (cuento)..... 295
Muzzilli José..... Sonetos..... 78

N

Noé Julio..... «El solar de la raza»..... 82
"Nosotros"..... Notas y Comentarios.. 106, 221, 332

O

Oyuela Calixto..... Poesías 241

P

Pouchan Fanny..... Crónica femenina..... 302

R

Ríos..... César Caggiano (caricatura)..... 12
» ..... Pedro Zonza Briano (caricatura). 48
» ..... Nicolás J. Grosso (caricatura)... 103
» ..... Walter de Navazio (caricatura).. 212
» ..... Alfredo López Prieto (caricatura) 240
» ..... César Santiano (caricatura)..... 317

Páginas

S

Schaefer Gallo Carlos..... Huiñaj (leyenda)..... 75

T

Tagore Rabindranath..... «Gitangali» (con retrato)..... 151
Talero Eduardo..... A pesar de todo (versos)..... 288
Tena Alberto..... Alejandro Sawa..... 23
Thibon de Libian V...... Autocaricatura..... 8
Tobal Gastón F...... Su romance incontable (cuento). 169

W

W. W...... Teddy..... 293